مرزا دبیرؔ کی مرثیہ نگاری

ایس۔ اے۔ صدیقی

جملہ حقوقِ طبع محفوظ

نام کتاب :- ——————— مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری

مصنف :- ——————— ایس-اے صدیقی

ناشر :- ——————— نادرہ فرحت صدیقی

تعداد :- ——————— چھ سو

طباعت :- ——————— راحت پریس دیوبند

دسمبر ۱۹۸۰ء

قیمت :- ——————— ۴۲ روپے

تقسیم کار :-

(۱) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اردو بازار جامع مسجد دہلی۔

(۲) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ پرنسس بلڈنگ ای۔آر۔ روڈ۔ بمبئی

(۳) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ

(۴) شیخ غلام محمد اینڈ سنس تاجرانِ کتب مائسمہ بازار۔ سری نگر (کشمیر)

(۵) نسیم بک ڈپو۔ لاٹوش روڈ لکھنؤ

(۶) ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ گولچا سینما دریا گنج دہلی

(۷) علوی بک ڈپو پبلشرز اینڈ بک سیلرز پوسٹ بکس نمبر ۳۰۶۱ محمد علی روڈ۔ بمبئی

فہرست مضامین

مقدّمہ

کسی عہد کے تہذیبی، سماجی اور معاشی رجحانات ادب کی تاریخ کا خام مواد ہوتے ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ بھی ایسے ہی خام مواد سے عبارت ہے جس کا ایک پہلو موازنہ اور مقابلہ بھی ہے۔ اور جہاں موازنے کا عمل کارفرما نہیں رہ سکا ہے وہاں متوازی شخصیت کا تصور ضرور عمل پیرا رہا ہے۔ دکن میں وجہی و غواصی اور سراج اور ولی سے لے کر شمال میں میر و سودا یا سودا و ضاحک، انشاؔ و مصحفی، آتش و ناسخ، غالب و ذوق، انیس و دبیر، داغ اور امیر اور چکبست و شرر ایسی متنازعہ و متوازی شخصیتیں ہیں جو اردو میں موازنے کی تاریخ کے لیے مواد فراہم کرتی ہیں۔ قطع نظر اس سے کہ موازنہ تنقید کا صحت مند اور سائنٹفک عمل ہے یا نہیں اس کا ایک افسوس ناک پہلو بہر حال یہ ضرور ہے کہ اس رجحان نے مناقشوں اور فتنہ و فساد کی صورت بھی اختیار کی ہے۔ چنانچہ انشا و مصحفی اور انیسیوں و دبیریوں کے مناقشے تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہیں اور اگرچہ موازنہ اور متوازی شخصیتوں کا تصور اب دھند لا چکا ہے لیکن انیس و دبیر اردو ادب کی تاریخ کے وہ کردار ہیں جنھوں نے موازنے کے تصور کو ہنوز زندہ رکھا ہے باوجود اس حقیقت کے کہ ایک کی برتری دوسرے پر تسلیم کی جا چکی ہے حالاں کہ برتری کا تسلیم کیا جانا خود ایک ایسی نفسیاتی گرہ ہے جو موازنے کے رجحان کا پتہ دیتی ہے۔

برتری کا یہ رجحان سب سے پہلے آزاد کے یہاں ملتا ہے جو شبلی کے

یہاں اس دعوے کی صورت اختیار کرلیتا ہے کہ "اردو علم وادب کی جو تاریخ لکھی جائے گی اس کا سب سے عجیب تر واقعہ یہ ہوگا کہ مرزا دبیر کو ملک نے میرانیس کا مدِ مقابل بنایا اور اس کا فیصلہ نہ ہوسکا کہ ان دونوں فریقوں میں ترجیح کا تاج کس کے سر پر رکھا جائے۔" اردو تنقید میں یہ سب سے پہلا دعوا ہے اور یہی اس سے پہلا فیصلہ بھی جس کے بعد ترجیح کا تاج انیس کے سر پر رکھ دیا گیا۔ شبلی کے اس فیصلے نے عمومی طور پر ادبی آرا کو متاثر کیا لہٰذا بعد کے جن ناقدین نے انیس و دبیر کا مطالعہ کیا ہے ان کے یہاں شبلی کے اثرات کا صاف پتہ چلتا ہے جو دراصل برتری کا وہ اعتراف ہے جس کی طرف اوپر اشارا کیا گیا اور جو علم سینہ کی طرح ادبی حلقوں میں جاری و ساری ہے۔

یہاں موازنے کے نتائج سے بحث نہیں اور نہ کسی اعتراف برتری کو چیلنج کرنا مقصود ہے بلکہ جو چیز بحث طلب ہے وہ یہ کہ آیا شبلی سے موازنے کا حق ادا ہوسکا یا نہیں۔ اس کا ایک جواب وہ ردعمل ہے جو دبیریوں کی طرف سے ظہور میں آیا جس نے کہیں تو سب و شتم کی صورت اختیار کی اور کہیں سنجیدہ اور بلیغ کوشش کی۔ ان کوششوں کا جائزہ مطالعۂ دبیر میں ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اسی کے ساتھ وہ مواد بھی محلِ نظر ہے جو شبلی کے تنازع سے قبل ہی ظہور میں آچکا تھا اور جس سے دبیر کی حیات اور شاعری کے بارے میں بیشتر معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ اس سلسلے کی ایک کڑی "شمس الضحیٰ" ہے جو میر صفدر حسین کی تصنیف ہے۔ یہ کتاب جو ۱۸۸۰ء (۱۲۹۸ھ) میں شائع ہوئی تھی فارسی میں ہے اور غالباً اسی سبب سے اردو حلقوں میں غیر معروف بھی ہے۔ مواد (مقدار) کے نقطۂ نظر سے یہ کتاب زیادہ اہم نہیں ہے البتہ دبیر کے متعلق جو بھی معلومات اس کتاب سے فراہم ہوتی ہیں وہ قابلِ استناد ہیں۔ اس کے علاوہ "آب حیات" سے بھی دبیر پر کچھ معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ لیکن "آب حیات" کی تاریخی اہمیت کچھ بھی ہو تحقیق کے نقطۂ نظر سے یہ کتاب اب زیادہ قابلِ بھروسا

نہیں ہے خصوصاً ایسی صورت میں جب کہ "آبِ حیات" کا سخن فہم طرف دار بھی نظر آتا ہے۔ اس کے باوجود اس حقیقت کو نظر انداز کرنا مشکل ہے کہ آزاد کے بیان کردہ اکثر واقعات دبیریوں کے مقابلے میں زیادہ قرینِ صحت معلوم ہوتے ہیں۔ شاعری پر جو بھی رائے ہے اسے تنقید کا درجہ نہیں دیا جاسکتا البتہ چند نمایاں خصوصیات کی طرف رہنمائی ضرور ملتی ہے۔

دراصل دبیریوں کے جس ردِّ عمل کی طرف اوپر اشارا کیا گیا ہے اس کا ظہور تو "آبِ حیات" کے بعد ہی شروع ہو گیا تھا اگرچہ اس میں شدت موازنے کے بعد پیدا ہوئی چنانچہ دبیر کے ایک شاگرد محمد رضا ظہیر نے "آبِ حیات" پر تنقید (تنقیدِ آبِ حیات) لکھ ڈالی۔ چوں کہ یہ کوشش دبیر کے ایک طرف دار کی ہے اور مقصد آزاد کی تردید، اس لیے یہ کتاب اپنے مقصد سے آگے نہیں جاتی۔ یہاں محسن علی کے "سراپا سخن" اور نساخ کے "سخن شعرا" کا ذکر بھی ضروری ہے ان دونوں نے دبیر کے والد مرزا غلام حسین کو کاغذ فروش لکھ دیا۔ اس پر دبیریوں میں وہ ہیجان برپا ہوا گویا یہ دبیر کے خلاف تکفیر کا فتویٰ تھا۔ نتیجہ یہ کہ ردِ عمل کے اظہار میں کئی تصانیف وجود میں آگئیں۔ خود آزاد نے محسن علی پر ان الفاظ میں تنقید کر ڈالی کہ "موصوف کو شوق ہے کہ ہر شخص کے باب میں کچھ نہ کچھ نکتہ طنز نکال لیتے ہیں اس لیے خاندان کے باب میں نہ یقین ہے نہ شک۔" لیکن آزاد سے یہ کون پوچھے کہ خاندان کے باب میں جب آپ کو یقین ہے نہ شک تو محسن علی پر اعتراض کی کیا ضرورت تھی۔ بہرحال یہاں وہ ردِ عمل جو زیادہ قابلِ توجہ ہے منیر شکوہ آبادی کا قلمی نوشتہ "سنانِ بخراش" ہے جس کی تاریخ نوشت ۱۸۷۹ء (۱۲۹۶ھ) ہے یہ قلمی نسخہ ٹیگور لائبریری لکھنؤ یونیورسٹی کی ملکیت ہے اس میں نساخ کے "سخن شعرا" کے علاوہ "انتخاب نقص" کا جواب بھی ہے "انتخاب نقص" میں نساخ نے انیس و دبیر کی شاعری پر جابجا اعتراضات کیے تھے۔ اسی "انتخاب نقص" کے جواب میں ایک صاحب مرزا احمد رضا متخ

نے بھی ایک رسالہ ترتیب دے ڈالا اور اس کا نام تجویز کیا "تطہیر الاوساخ بتسخ نساخ" اس میں بھی نساخ کے اعتراضات کو رد کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس کے علاوہ "گستاخی معاف" از سید مرتضیٰ حسین اور "شکست شائستہ" از سید محمد تقی فیض ایسی تصانیف ہیں جو اسی ذیل میں آتی ہیں۔

اس بحث میں وہ تذکرے بھی قابل توجہ ہیں جن میں اردو شعرار کا تعارف دیتے وقت دبیر کے سوانح اور شاعری دونوں کو شامل کر لیا گیا ہے مثلاً "گلستن ہند گلشن بے خار" "صبح گلشن" "خوش معرکۂ زیبا" "تذکرۂ نادر" "مراۃ الشعرا" "گل رعنا تذکرہ جواہر سخن" "خم خانۂ جاوید" اور "تاریخ ادب اردو" وغیرہ۔ ان تذکروں میں دبیر کا تعارف کہیں تو اجمالی ہے اور کہیں تفصیلی، لیکن کوئی تذکرہ تعارف سے آگے نہیں جاتا۔ اس لیے دبیر پر باقاعدہ تنقید کا آغاز تو شبلی ہی سے ہوتا ہے۔ اس مسلّمہ حقیقت کے باوجود کہ "موازنۂ انیس و دبیر" ایک جانبدارانہ مطالعہ ہے بلکہ ناقص، جس میں تمام تر انیس کی خوبیوں اور دبیر کی خامیوں پر بحث کی گئی ہے۔ اس یک رخی کی تنقید کا حاصل یہ ہے کہ دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھو کر بھی نہیں گئی ہے۔ لہٰذا جواب آں غزل کے طور پر بہت سی تصنیفات وجود میں آ گئیں۔ ان میں سب سے سنجیدہ اور بلیغ کوشش نظیر الحسن فوق کی "المیزان" ہے یہ کتاب موازنے کا جادو تو باطل نہ کر سکی لیکن مطالعۂ دبیر میں اپنی اہمیت کو ضرور واضح کر گئی اور چونکہ یہ کتاب ان اعتراضات کا جواب ہے جو موازنے میں دبیر پر اٹھائے گئے ہیں اس لیے اس کو شبلی کے چلائے ہوئے سکے کا دوسرا رخ سمجھنا چاہیے۔

اسی قبیل میں "رد المموازنہ" کا ذکر بھی آتا ہے جس کے مصنف افضل حسین ثابت لکھنوی ہیں، یہ ایک غیر سنجیدہ کوشش ہے جس میں جھلاہٹ اور سب و شتم کے آثار نمایاں ہیں البتہ اس کتاب کی اتنی اہمیت ضرور ہے کہ اس سے مرزا دبیر کے اکثر مراثی کے زمانۂ تصنیف کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے علاوہ شیخ حسن رضا کی "تردید موازنہ" ہے۔ اس میں شبلی کی تردید کے علاوہ اکثر ایسے واقعات بھی نقل کیے ہیں جو انیسیوں

اور دبیر یوں نے اپنے ممدوح کی حمایت میں ایجاد کیے تھے۔ بہر حال یہ دونوں کتابیں تحقیقی یا تنقیدی نقطۂ نظر سے کوئی نقش نہیں چھوڑتیں۔

دبیر پر سب سے زیادہ بنیادی اہمیت کی کتاب "حیاتِ دبیر" ہے اس کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کتاب کے بغیر دبیر پر کوئی تحقیق مکمل نہیں ہو سکتی۔ لیکن مطالعے میں احتیاط شرط ہے۔ کتاب کے مصنف افضل حسین ثابت ہیں۔ یہ مرزا دبیر کے شاگرد محمد رضا ظہیر مصنف "تنقیدِ آبِ حیات" کے نواسے تھے اور دبیر کے متعلق اکثر واقعات ان تک سینہ بہ سینہ پہونچے تھے چوں کہ یہ کتاب بھی موازنے کے بعد شائع ہوئی تھی اس لیے شبلی کا ذکر خیر بھی اس میں آ گیا ہے۔ کتاب دو جلدوں پر مشتمل ہے جن میں پہلی جلد خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے اس لیے کہ یہاں تفصیل کے ساتھ دبیر کے حالاتِ زندگی پیش کیے گئے ہیں اور اکثر مراثی کے سلسلے میں تحقیقی مواد فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاہم جیسا کہ نسبت سے ظاہر ہے دبیر کا یہ مطالعہ معروضی نہیں ہے بلکہ جس انداز میں دبیر کو پیش کیا گیا ہے اس سے ایک مثالی شخصیت کا تصور قائم ہوتا ہے۔ ثابت اس مثالی انداز کو سنبھال نہیں سکے ہیں اس کا احساس خاص طور پر شجرۂ دبیر کے مطالعے سے ہوتا ہے غالباً ثابت حیاتِ دبیر میں اتنے منہمک ہوئے کہ اکثر احتیاط کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ اس بے احتیاطی کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ کتاب کے آخری حصّے میں جب دبیر کے کلام پر بحث کی ہے تو وہاں غالبؔ، میرؔ، ناسخؔ اور ذوقؔ وغیرہ کے علاوہ دنیا کے سر برآوردہ شعرا سے دبیر کا موازنہ کر ڈالا ہے اور نتیجے میں ہر جگہ دبیر کو فوقیت حاصل رہی ہے۔

دوسری جلد پہلی جلد کا تکملہ ہے اس میں حیاتِ دبیر (پہلی جلد) پر مختلف اصحاب کی آرا کو جمع کر دیا گیا ہے تاکہ سند رہے۔ ضمنی طور پر دبیر کے اکثر واقعاتِ زندگی بھی آ گئے ہیں۔ ان خامیوں کے علی الرغم دبیر پر جو تحقیقی مواد "حیاتِ دبیر"

میں ملتا ہے اس کا بدل نہیں ہے۔ پھر بھی احتیاط کے ساتھ تجزیہ کیے بغیر واقعات کو قبول نہیں کرنا چاہیے۔

حیات دبیر کے بعد "سبع مثانی" بھی ایک اہم تصنیف ہے۔ وجہ تسمیہ دبیر کے چودہ مرثیوں کا انتخاب ہے جو سرفراز حسین خبیر (مرحوم) کی کوشش ہے کتاب کا ابتدائی حصہ دبیر کے حالاتِ زندگی پر مشتمل ہے جسے "حیات دبیر" کی تلخیص کہنا چاہیے مرحوم ہی کی ایک کوشش "رزم نامۂ دبیر" بھی ہے جو سید مسعود حسن رضوی کے "رزم نامۂ انیس" کا جواب ہے اور فرق وہی انیس و دبیر کا ہے۔

مذکورہ بالا حوالوں کے علاوہ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے ایک مقالہ "دبستانِ دبیر" کے نام سے ترتیب دیا جس میں شاگردانِ دبیر کے علاوہ دبیر کے حالات اور کلام پر بھی تبصرہ شامل ہے لیکن "حیات دبیر" اور المیزان کے رنگ میں۔ اسی طرح ڈاکٹر اکبر حیدری نے "میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر" میں انیس کا مطالعہ کرتے ہوئے دبیر کے ساتھ موازنہ بھی شامل کر لیا جو اگرچہ شبلی کا اثر ہے لیکن ایک عرصے کے بعد جب "شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر" لکھنے بیٹھے تو موازنے کے نتائج سے مراجعت کر لی۔ یہ گویا اس بات کا ثبوت ہے کہ ایک ادیب اپنی کاوش کے دوران اپنے ہیرو سے کتنی ذہنی وابستگی رکھتا ہے۔ بہر حال شاعر اعظم. مرزا سلامت علی دبیر" کوئی ادبی تحقیق یا تنقید نہیں ہے نہ کوئی معروضی مطالعہ ہے البتہ مصنف کی ادبی تحریروں کی تعداد میں ایک اضافہ ضرور ہے۔

دبیر پر کچھ مقالے اور ترتیب دیے گئے جن میں پاکستان کے ڈاکٹر مظفر حسن ملک کا مقالہ توجہ چاہتا ہے۔ موصوف نے یہ مقالہ بہت عرصے پہلے ترتیب دیا تھا اور اب پاکستان ہی میں شائع بھی ہو چکا ہے، لیکن ہماری بحث کا تعلق غیر مطبوعہ مقالے سے ہے اس مقالے کا ایک بڑا حصہ مرثیے کی تعریف و تاریخ، خاندانِ اودھ، دبیر کے سوانح، عہد دبیر کے حالات اور دبیر کے مراثی کی تعداد

پر مشتمل ہے اور تنقید کا حصہ نسبتاً مختصر ہے جو مطالعۂ دبیر پر اضافہ ہرگز نہیں ہے اگر مغربی ناقدین کے حوالوں کو نکال دیا جائے تو یہ تنقیدی مطالعہ المیزان سے آگے نہیں جاتا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر سید صفدر حسین نے "نادراتِ دبیر" کے نام سے مراثیِ دبیر کا ایک انتخاب ترتیب دیا اس کے مقدّمے میں حالاتِ دبیر سے متعلق جو کچھ مختصراً لکھا گیا ہے وہ احتیاط کے ساتھ اور دوسروں کے حوالے سے ہے۔ اس کے علاوہ مکتبہ جامعہ نے ایک "انتخابِ مراثی" شائع کیا جس میں دبیر کے پانچ مرثیے شامل ہیں مقدمے میں دبیر کے کلام پر مختصر سا تبصرہ بھی ہے۔ ۱۹۷۷ء میں لکھنؤ سے "اشاریۂ مرزا دبیر" شائع ہوا اس کے علاوہ کچھ اخبارات و رسائل نے خصوصی نمبر شائع کیے جن میں مکتبہ جامعہ کے "کتاب نما" کا مرزا دبیر نمبر، ماہ نو (کراچی) کا دبیر نمبر اور سرفراز (لکھنؤ) کا مرزا دبیر نمبر خصوصیت سے قابلِ تذکرہ ہیں۔ اس کے علاوہ دبیر پر بہت کچھ منتشر مواد ملتا ہے جن میں کاظم علی خاں کے مضامین خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ مضامین اب کتابی صورت میں "تلاشِ دبیر" کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔

دبیر پر اس مجموعی مواد کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر پر لکھنے والوں میں تین طرح کے افراد رہے ہیں۔ ایک تو وہ جو خالصتاً دبیر کے طرف دار ہیں جنھوں نے دبیر کے عیب کو بھی ہنر جانا اور اپنے اس انداز کے ہاتھوں دبیر کو فائدہ پہونچانے کے بجائے نقصان ہی پہونچایا یہ لوگ زیادہ تر مدعا علیہ بن کر دبیر کے دفاع میں مصروف رہے اور کبھی اس امر کی سنجیدہ کوشش نہیں کی کہ دبیر کے منتخب کلام کو صحت کے ساتھ منظرِ عام پر لایا جائے۔ اسی طرح جس طرح مراثیِ انیس یا دیوانِ غالب۔ اس کے برعکس دبیر کے مرثیوں میں بے انتہا پیوند کاری کی گئی دوسروں کے مرثیے دبیر کے نام سے شائع ہوئے۔ اکثر مرثیوں کو مالِ تجارت کی طرح استعمال کیا گیا اور ان کو اشاعت سے محروم رکھا۔ نتیجہ یہ کہ اکثر نقادوں نے حوالوں کا کام اس کلام سے لیا جو یا تو دبیر کا نہیں ہے یا بالکل ابتدائی یا پیوندزدہ

دوسرے افراد وہ ہیں جو موازنے کے اس دعوے کو تو تسلیم نہیں کرتے کہ دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھو بھی نہیں گئی ہے لیکن دبیر کی شاعرانہ حیثیت انیس کے بعد متعین کرتے ہیں۔ تیسرے وہ لوگ ہیں جو موازنے ہی کے منکر ہیں اس لیے نہیں کہ یہ تنقید کا غیر صحت مند رجحان ہے بلکہ اس لیے کہ دبیر اتنا بڑا شاعر ہی نہیں ہے کہ انیس کے ساتھ موازنہ کیا جا سکے۔ نتیجہ یہ کہ دبیر پر ایک ایسے غیر جانب دار تحقیقی و تنقیدی مطالعے کی کمی برابر محسوس کی گئی جو کسی معروضی تجزیے کے بعد تقدیر کے تعین میں مددگار ثابت ہو۔

زیر نظر مقالے میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور مقصد چونکہ مراثی دبیر کا تجزیاتی مطالعہ اور تقدیر کا تعین ہے اس لیے موازنے سے گریز کو بہتر سمجھا گیا اور اسی لیے رباعی، سلام اور نوحوں وغیرہ کو اس مطالعہ میں شامل نہیں کیا گیا۔ گفتگو کا آغاز مرثیے کی تعریف سے ہوا ہے جو دبیر تک پہونچتے پہونچتے ایک روایت میں تبدیل ہو گئی تھی۔ اس روایت کے پس منظر میں وہ تاریخی سفر کارفرما ہے جس کی منزلیں عرب سے ایران اور جنوبی ہند سے شمالی ہندستان رہی ہیں۔ دبیر کو یہ روایت کس ماحول میں ملی اس کے لیے عہد اور حیات کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کے اکثر نتائج کو دبیر کی شعری خصوصیات پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دبیر نے بارہ سال کی عمر (۱۸۱۶ء) میں شاعری کا آغاز کیا۔ ۱۸۳۳ء میں مرثیہ جدید ہوا اور ۱۸۷۵ء میں دبیر کا انتقال۔ ساٹھ سال کا یہ عرصہ دبیر کی شاعری کا سفرِ ارتقا ہے۔ اس سفر میں ہر ممکنہ مقام پر دبیر کے ساتھ رہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ اوائل عہد، تشکیل جدید اور جملہ موضوعات مرثیہ یعنی منظر نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری وغیرہ اس مقالے کی ترتیب میں شامل رہے ہیں۔ مقالہ بعد از خرابی بسیار ۱۹۷۰ء میں مکمل ہوا اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں پی ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے

داخل کیا گیا اور اب تاخیر کے ساتھ شائع ہو رہا ہے۔ اس مرحلے پر شکریے کی وہ روایت درپیش ہے جس کا اظہار ایک ادیب اپنی تصنیف کے تعلق سے فرداً فرداً احباب کے ذکر سے کرتا ہے تاکہ وہ قرض ادا ہو جائے جو احباب نے کتاب کی تکمیل کے لیے دیا لیکن جب خاکسار نے اس قرض کو ادا کرنا چاہا تو اپنے کو "ھَل جَزَآءُ الاِحسَانِ اِلَّا الاِحسَان" کی منزل میں پایا۔ ناچار صرف جذبۂ احسان مندی کے اظہار پر اکتفا کر کے کتاب کو معین احسن جذبی کے نام معنون کر دیا جن کی رہنمائی نے اس کارواں کو منزل تک پہونچایا۔ فقط

شبیر احمد صدیقی

مرثیے کی تعریف

کسی صنفِ ادب کا مطالعہ خواہ نوعی حیثیت سے ہو یا شخصی مطالعے کے پس منظر میں عموماً تعریف سے شروع ہوتا ہے۔ یہ تعریف اس مطالعے میں تناظر کا کام کرتی ہے۔ مرثیہ بھی اک ایسی ہی صنفِ شاعری ہے جس کے مطالعے میں اکثر و بیشتر اس کی تعریف سے بھی بحث کی جاتی رہی ہے اگرچہ بنیادی طور پر مرثیہ وہ نظم ہے جو کسی کی موت پر لکھی گئی ہو۔ لیکن کسی علمی یا ادبی اصطلاح کی تعریف اس کے لغوی معنیٰ تک محدود نہیں رہتی بلکہ سماجی اور تاریخی حیثیت کے پیش نظر اس میں توسیع ہوتی رہتی ہے چنانچہ مرثیہ جو "رثا" سے مشتق ہے اور جس کے معنی مرنے والے کے اوصاف بیان کرنا ہیں وہ صنفِ شاعری ہے جس میں کسی کی موت کا تذکرہ اس طرح کیا جائے کہ سننے والوں میں اس کے لیے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو نیز اس میں کوئی اخلاقی پہلو بھی شامل ہو۔

ابن رشیق نے کتاب "العمدہ" میں باب الرثاء کے عنوان سے لکھا ہے کہ "مرثیہ اور مدح (قصیدہ) میں کوئی فرق نہیں سوائے اس کے کہ مرثیہ میں کوئی ایسی شے ملادی جاتی ہے جو اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اس سے مقصود کوئی میّت ہے[1] — ابن رشیق نے آگے لکھا ہے کہ مرثیے کا طریقہ یہ ہے کہ ظاہر طور پر غم انگیز ہو۔ اگر میّت کسی بادشاہ کی ہے تو اس میں (بادشاہ کی) عظمت اس کے مرنے کا غم اور ماتم یکجا پائے جائیں۔ اگر میّت کسی بڑے آدمی کی ہے تو بین میں ایسی باتیں پائی جائیں جس سے اس کی بزرگی واضح ہو[2] — ابن رشیق کی یہ تعریف ایک طرف تو انفرادی فکر کو ظاہر کرتی ہے دوسری طرف معنوی تعریف

۱-۲- العمدہ ص ۱۴۷

میں توسیع کر کے وقت کے ادبی رجحانات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے ورنہ مرثیے کی تعریف میں کسی بادشاہ یا بڑے آدمی کی میت کا خصوصی تذکرہ تعریف کے نقطۂ نظر سے نہ صرف غیر ضروری ہے بلکہ صنفِ شعر کو خانوں میں تقسیم کر دیتا ہے جیسا کہ زین العابدین نے کیا ہے۔ زین العابدین نے مرثیے کی تعریف میں لکھا ہے:۔

> رثا ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں مرنے والے کا ماتم کیا جائے۔ دوستوں اور اقارب کی تعزیت کا ذکر ہو۔ قوم کے قائدین اور فرماں رواؤں کے مرنے پر الم کا اظہار ہو۔ پیشوایانِ دین اور ائمۂ اطہار خاص طور پر حضرت سید الشہدا اور شہدائے کربلا کے مصائب کا ذکر ہو اور ان کے مناقب اور خصائل بیان کیے جائیں۔[1]

اس کے بعد زین العابدین نے مرثیے کی حسب ذیل اقسام بیان کی ہیں:۔

۱۔ **رثائے تشریفات و رسمی**:۔ یہ وہ مرثیے ہیں جن میں اکابر قوم اور سلاطین کی موت کا ماتم کیا جائے۔ فرخی کا مشہور مرثیہ جو محمود غزنوی کی وفات پر لکھا گیا ہے اور جس کی ہیئت قصیدے کی ہے۔ اسی قسم سے متعلق ہے۔

۲۔ **رثائے شخصی و خانوادی**:۔ ان مرثیوں میں شعرا اپنے دوستوں اور اپنے خاندان کے افراد یا اپنے بہادروں کے مرنے پر اظہار تاسف کرتے ہیں اور تلقین صبر

۳۔ **رثائے مذہبی**:۔ یہ وہ مرثیے ہیں جن میں پیشوایانِ دین کی موت موضوعِ سخن ہوتی ہے خاص طور پر ائمۂ اطہار اور سید الشہدا اور شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہے۔[2]

۱-۲- بحوالہ اصول انتقاد ادبیات ص۴۹۵

بحث کے آغاز میں کہا گیا ہے کہ کسی علمی یا ادبی اصطلاح کی تعریف میں سماجی اور تاریخی حیثیت کے پیش نظر توسیع ہوتی رہتی ہے چنانچہ زین العابدین کی محولہ بالا تعریف اگر ابن رشیق کے رجحان کی توثیق ہے تو اس کی ایک توسیع شدہ صورت بھی ہے۔ زین العابدین کے زمانے تک مرثیے کی سماجی اور تاریخی حیثیت زیادہ مستحکم ہو چکی تھی۔ لیکن زین العابدین نے مرثیے کی تعریف میں قوم کے فرماں رواؤں اور ائمہ اطہار کی موت کے غم میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھا ہے۔ اس فرق کو اگرچہ مرثیے کی اقسام میں ظاہر کیا گیا ہے لیکن یہ تقسیم مرثیے کی تعریف میں شامل نہیں ہے اور جہاں تک اس تقسیم کا تعلق ہے تو یہاں اس تنقید کا اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ بہادروں کے مرنے پر اظہار تاسف کو بھی شخصی و خانوادی مرثیوں میں شامل کرنے کے بجائے رثائے تشریفات درسمی میں شامل کیا جانا چاہیے۔ غالباً زین العابدین کے پیش نظر عرب کا عہد جاہلیت تھا جہاں بہادروں کا تعلق قبیلوں یا خانوادوں سے ہوتا تھا اس لیے ایک بہادر کی موت ایک خاندان کا سوگ ہوتی تھی لیکن ظہور اسلام کے بعد چوں کہ یہ خاندانی حد بندیاں ٹوٹ گئی تھیں اور عرب کے بہادر قومی ورثہ سمجھے جانے لگے تھے اس لیے ان مرثیوں کو شخصی و خانوادی شق کے تحت رکھنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

زین العابدین کی طرح مولانا شبلی نے بھی فرخی کے مرثیے کی بنیاد پر مرثیہ گوئی کے تین بڑے اصول قرار دیے ہیں۔

۱۔ ممدوح کی عظمت و شان کا ذکر کیا جائے تاکہ اس سے عبرت کا سبق حاصل ہو کہ اس پائے کا شخص اٹھ گیا۔

۲۔ اس کے مرنے پر ملک میں جو رنج و غم برپا ہے اس کا ذکر کیا جائے۔

۳۔ اس کو مخاطب کر کے ایسے خیالات ظاہر کیے جائیں جس سے یہ ثابت ہو کہ انتہائے وارفتگی اور مدہوشی کی وجہ سے مرثیہ کہنے والے کو اس

کے مرنے کی بھی خبر نہیں اور اس کو اب تک اسی طرح باتیں کر کے مخاطب کرتا ہے جس طرح زندگی میں کرتا تھا۔[۱]

مولانا شبلی نے مرثیے کی یہ تعریف اس ماحول میں بیان کی ہے جہاں ان کے پیش نظر وہ مرثیہ تھا جس سے اردو ادب میں مرثیے کا ایک روایتی تصور قائم ہوا ہے۔ لیکن خاندانِ اہل بیت پر لکھے گئے مرثیوں کو نظر انداز کر کے اس مرثیے کو معیار تسلیم کیا ہے جو محمود غزنوی کی وفات پر لکھا گیا تھا اور اس طرح مرثیے میں ان چیزوں کو لازم قرار دیا ہے جو لوازم مرثیہ بننے کی صلاحیت نہیں رکھتیں۔ نیز اس تعریف نے مرثیے کو کسی بادشاہ یا بڑے آدمی کی موت سے مخصوص کر دیا ہے حالانکہ مرثیہ تو کسی بھی شخص کی وفات پر لکھا جا سکتا ہے۔ تیسری شرط میں یہ نفسیاتی نکتہ فراموش کر دیا گیا ہے کہ کسی کی موت سے ایک عام انسان پر ایک تاثر تو دنیا کی بے ثباتی کا ہوتا ہے اور اس کے یہاں ایک خاص قسم کی جذباتی تحریک پیدا ہوتی ہے اور کسی کی موت سے وہ اتنا متاثر ہو سکتا ہے کہ اس پر ایک رقت طاری ہو جائے اور کسی کی موت پر وہ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھے۔ یہ ساری کیفیتیں دراصل مرنے والے سے تعلقِ خاطر پر مبنی ہیں لیکن مولانا شبلی کا قائم کیا ہوا اصول صرف آخری صورت میں ممکن ہو سکتا ہے حالانکہ مرثیہ ان میں سے کسی بھی موقع پر لکھا جا سکتا ہے۔ دراصل مولانا شبلی نے یہ مرثیے کے اصول نہیں بلکہ ایسے سانچے وضع کیے ہیں جن میں صرف وہ مرثیے ڈھالے جا سکتے ہیں جو تنوع سے عاری ہوں جبکہ مرثیہ نگار کے لیے صرف یہ ضروری ہے کہ وہ ممدوح کی وفات سے متاثر ہوا ہو تاکہ اپنے جذبات کو وہ نظم کا اسلوب دے سکے۔ اس کے لیے مرنے والے سے ذاتی یا بالواسطہ کوئی تعلق لازمی نہیں ہے۔

مولانا حالی نے بھی ابن رشیق کی طرح مرثیے کو قصیدے ہی کی شق میں

۱۔ شعر العجم جلد ۵ ص ۲۶۔

رکھا ہے اس فرق کے ساتھ کہ قصیدہ زندہ کی تعریف ہے اور مرثیہ مُردے کی توصیف۔ ملاحظہ ہو:۔

مرثیے پر بھی اس لحاظ سے کہ اس میں زیادہ تر شخصِ متوفیٰ کے محامد و فضائل بیان ہوتے ہیں مدح کا اطلاق ہو سکتا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مُردوں کی تعریف کو جس میں تاسّف اور افسوس بھی شامل ہوتا ہے مرثیہ کہتے ہیں۔ [1]

ان جملہ تعریفات میں اصطلاح کی معنوی حیثیت کی حد تک ہر جگہ نفسِ مضمون ایک ہی ہے یعنی مرثیہ ایسی نظم ہے جو کسی کی موت پر لکھی جاتی ہے۔ البتہ ابن رشیق اور زین العابدین نے سلاطین، اُمرا اور پیشوایانِ دین کا تخصیص کے ساتھ ذکر کیا ہے جب کہ مولانا شبلی کے یہاں یہ تخصیص ہی اصل مضمون ہے لیکن امداد امام اثر چند قدم اور آگے بڑھ گئے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر ایسا بیان مرثیہ ہے جس میں کوئی غم انگیز واقعہ ہو۔ وہ لکھتے ہیں:۔

مرثیہ نگاری سے یہاں مُراد وہ مرثیہ گوئی نہیں کہ دوست دارانِ خاندانِ پیغمبر مصائبِ اہلِ بیت علیہم السّلام کو شاعرانہ پیرائے میں بیان کرتے ہیں بلکہ تمام ایسے دیگر منظوم و غیر منظوم بیانات جو سرمایۂ رنج والم ہونے کے باعث اظہارِ غم و حسرت کے ساتھ احاطۂ تحریر میں ہیں مثلاً شاعر اپنے کسی دوست کے مرنے کا اور کسی شخص کے مبتلائے آفات ہونے کا مرثیہ لکھ سکتا ہے۔ یا کسی غم انگیز معاملے کو جیسے جہاز کا ڈوبنا، مکان کو آگ لگنا وغیرہ بے قلم بند کر سکتا ہے [2]

۱۔ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۱۹۶ ۲۔ کاشف الحقائق ص ۱۵۶

گویا موصوف کے نزدیک نہ صرف یہ غیر ضروری ہے کہ مرثیہ کسی کی موت پر لکھا گیا ہو بلکہ یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ منظوم ہو۔ کوئی بھی غم انگیز واقعہ خواہ نظم میں ہو یا نثر میں مرثیہ ہو سکتا ہے۔ لیکن مرثیے کی تعریف بیان کرتے وقت اس کے لغوی معنیٰ کو بھی فراموش نہ کر دینا چاہیے جیسا کہ اوپر ذکر ہوا۔ مرثیہ رثا سے مشتق ہے جس کے معنیٰ توصیف میت ہیں اس لیے مفہوم کا تقاضا یہی ہے کہ مرثیہ کسی کی موت پر لکھا گیا ہو اور اصطلاحاً مرثیہ چوں کہ ایک صنفِ شاعری ہے اس لیے یہ نثر میں بھی نہ ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مرثیہ وہ صنفِ شاعری ہے جس کا تعلق کسی کی موت پر اظہار رنج و ملال اور مرنے والے کی تعریف سے ہے

لیکن موجودہ اردو مرثیہ جو ہماری بحث کا اصل موضوع ہے اس کی تعریف ان الفاظ میں نہیں ہو سکتی کہ یہ مرنے والے کی توصیف ہے اس لیے کہ موجودہ اردو مرثیہ صرف توصیفِ میّت سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع اور ہیئت دونوں خصوصی نوعیت کے حامل ہونے کی وجہ سے اس کو ایک منفرد صنفِ سخن کا درجہ حاصل ہے اور یہ اس مرثیے سے قطعاً مختلف ہے جس کی تعریف میں اس کے لغوی معنیٰ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ جب ہم مرثیے کا ذکر کرتے ہیں تو ذہن اس نظم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس میں واقعاتِ کربلا اور شہادتِ اہلِ بیت کا ذکر ہوتا ہے اور جس کی ہیئت مسدّس ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس موضوع پر دیگر نظمیں 'سلام' یا 'نوحے' وغیرہ کے نام سے موسوم کی جاتی ہیں۔ اس طرح اردو کا ادبی مرثیہ ہر وہ نظم نہیں جو کسی بھی شخص کی وفات پر لکھی گئی ہو بلکہ اس نظم کے لیے ضروری ہے کہ یہ شہادتِ اہلِ بیت سے تعلق رکھتی ہو اور اس کی ایک مخصوص ہیئت ہو۔ اس تاویل کے بعد اردو مرثیے کی حسبِ ذیل تعریف پیش کی جا سکتی ہے:-

"اردو مرثیہ وہ نظم ہے جس میں شاعر خاندانِ اہلِ بیت سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے اور شہیدانِ کربلا کے مصائب،

شہادت اور دیگر واقعاتِ کربلا و توصیف ائمہ[1] اس مذہبی عقیدت اور شدید رنج وغم کے ساتھ بیان کرتا ہے کہ سننے والے اس سے متاثر ہوتے ہیں اور ہم مذہبوں کی عقیدت میں پختگی اور ایمان میں جوش پیدا ہوتا ہے اور اس نظم کی ہیئت مسدس ہوتی ہے۔"

چنانچہ آئندہ صفحات میں جو مرثیے کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے گا اس میں عرب کی ابتدائی مرثیہ نگاری کو چھوڑ کر بحث و تحقیق کا موضوع وہی مرثیہ ہو گا جس کا تعلق شہادتِ اہلِ بیت سے ہے اور مسدس چوں کہ دبستانِ لکھنؤ سے مخصوص ہے اس لیے تاریخ کے مختلف ادوار میں صنف اور ہیئت سے قطع نظر صرف موضوع کی بنیاد پر مرثیے کے ارتقا سے بحث کی جائے گی۔

۱- حضرت علی و جناب فاطمہ اور دیگر ائمہ کے حال میں لکھی گئی مسدس نظمیں مرثیہ کہلاتی ہیں۔ نیز واقعۂ کربلا سے قبل و مابعد کے حالات پر لکھی گئیں منظومات بھی مرثیہ ہی کہلاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو دفتر ماتم جلد ۱ تا ۱۴ از مرزا سلامت علی دبیر۔

مرثیے کی تاریخ

اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ جذباتِ انسانی کے بے تکلف اظہار کا نام شاعری ہے تو شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جس میں جذباتِ مسرّت کا اظہار کیا جاتا ہے۔ دوسری وہ جس میں جذباتِ الم کا اظہار ہوتا ہے۔ انسانی زندگی میں یہی دو جذبات نمایاں اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن موخر الذکر شاعری کو اگر مرثیے کی معنوی تعریف مان لیا جائے تو اس کی ابتدا معلوم کرنا بہت آسان ہو جائے گا اور یہ کہا جا سکے گا کہ جہاں سے زندگی کا آغاز ہوا وہیں سے مرثیہ بھی شروع ہو گیا تھا۔

لیکن گذشتہ باب میں مرثیے کی جو تعریف بیان کی گئی ہے اس کے پیشِ نظر ہر وہ شاعری مرثیہ نہیں ہے جس میں جذباتِ غم کا اظہار کیا گیا ہو۔ غم کے محرکات بہت سے ہو سکتے ہیں جب کہ مرثیے میں وہ غم درکار ہوتا ہے جس کے پس منظر میں کوئی میّت ہو۔ اس تعیّن کے باوجود بھی مرثیے کو دیگر اصنافِ سخن کے مقابلے میں قدامت حاصل ہے۔ چنانچہ کچھ ایسی دلچسپ روایتیں بیان کی جاتی ہیں جن کے مطابق مرثیے کی قدامت کا رشتہ حضرت آدم علیہ السلام تک پہونچتا ہے۔ اس طرح کی ایک روایت تذکرہ "آثار الشعراء" میں "معالم التنزیل" کے حوالے سے بیان کی گئی ہے کہ میمون ابن مہران نے ابن عباس رضی اللہ تعالیٰ عنہ سے روایت کی ہے کہ جو شخص کہتا ہے کہ حضرت آدم نے شعر کہا اس نے اللہ اور اللہ کے رسول پر بہتان باندھا اس واسطے کہ انبیاء اس سے محفوظ ہیں۔ مگر جب قابیل نے ہابیل کو قتل کیا تو آدم علیہ السلام نے سریانی میں اس کا مرثیہ کہا اور شیث علیہ السلام نے اپنے بیٹے سے کہا کہ اس کو یاد رکھنا تاکہ ہماری اولاد میں متوارث رہے اور عبارت نقل ہوتی چلی حتیٰ کہ یعرب بن قحطان تک پہونچی جو زبان سریانی اور عربی دونوں میں کلام کرتا تھا،

جب اُس نے مرثیے کو دیکھا تو تقدیم و تاخیر کر کے دو شعر نظم کر دیے۔[۱]

یہ اساطیری روایت زیبِ داستاں کے لیے بہت خوب ہے ورنہ لسانی تحقیق اور استدلالی شعور تو اس واقعے کی داد دینے سے قاصر ہیں۔ البتہ قیاس اس امکان کو تسلیم کرنے کے لیے تیار رہے کہ ہابیل کے قتل پر حضرت آدمؑ کی زبان سے بے ساختہ کچھ موزوں کلمات ادا ہو گئے ہوں گے۔ لیکن یہاں سب سے پہلے تو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ حضرت آدم کے زمانے میں کسی باقاعدہ زبان کا وجود تھا بھی یا نہیں۔ اس لیے کہ زبان کے بارے میں جدید سائنٹفک نظریات ہبوطِ آدم کے نظریے کا ساتھ نہیں دیتے۔ ہبوطِ آدم تو زمین پر انسانی زندگی کی وہ پہلی منزل ہے جہاں کسی زبان کا تصور محال ہے البتہ جیسا کہ قرآن میں کہا گیا ہے" عَلَّمَ اٰدَمَ الْاَسْمَآءَ كُلَّهَا[۲]"، تو اس سے زبان کے ایک دھندلے سے تصور کو راہ مل جاتی ہے۔ تاہم یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس مفروضہ زبان کی اس وقت کیا صورت رہی ہوگی جب کہ جدید لسانی تحقیق تو قومِ عاد و ثمود کی زبان کے بارے میں بھی کچھ نہیں جانتی کہ کیا تھی[۳]۔ یہ لسانی تحقیق کچھ اور آگے بڑھتی ہے تو عہدِ جاہلیت کے اکثر شعرا اور ان سے منسوب شاعری بھی فرضی نظر آنے لگتی ہے[۴]۔ پھر بھی قدامت نگاری کے شوق نے زمین پر جس پہلی نظم کو دریافت کیا ہے وہ ایک مرثیہ ہے اس کے بعد دوسری نظم جو تحقیق کی زد پر آسکی ہے وہ مرثیہ ہے جسے حضرت داؤدؑ نے طالوت کے قتل پر لکھا تھا اور توریت میں مذکور ہے۔[۵]

بہر حال یہ سب ایسی روایتیں ہیں جو قدامت نگاری کے شوق میں ایجاد کی گئی ہیں ورنہ کسی تاریخی اور لسانی استدلال کے مقابل ان کا وجود یادر ہوا ثابت

۱۔ آثار الشعراء ص ۷ ۲۔ سورۂ بقرہ ۴ ۳-۴۔ ملاحظہ ہو ادب الجاہلی ص ۱۳۷ (ترجمہ)
۵۔ تاریخ ملل قدیمہ ص ۴۴۳ (ترجمہ)

ہوتا ہے البتہ یہ ممکن ہے کہ زبان کے وجود میں آجانے کے بعد ہر دور میں اور ہر مقام پر مرثیہ لکھا جاتا رہا ہو۔ اوپر سامی (لسانی) خاندان میں حضرت داؤد کے لکھے ہوئے مرثیے کا ایک اساطیری نشان ملا۔ اسی طرح ہندوستان میں قدیم زمانے سے کرُن رس کے وجود کو تسلیم کیا جاتا ہے جسے ہم مرثیے کا بدل مان سکتے ہیں۔ یونانِ قدیم میں بھی ELEGIA کے وجود کو تسلیم کیا جاتا ہے (اِسی ELEGIA سے انگریزی کا ELEGY بنا ہے) لیکن یونان میں ELEGIA موت پر نہیں بلکہ جنگ اور محبت کے واقعات پر لکھی جاتی تھی۔ زوال یونان کے بعد جب یہ اصطلاح روم پہونچی تو اس کے موضوعات میں موت بھی شامل ہوگئی یعنی وہ نظم جس میں کسی فرد کی موت کا ماتم کیا جائے گویا عالمی ادب میں مرثیے کا وجود عہد عتیق سے پایا جاتا ہے لیکن مرثیے کی تاریخ میں ہماری تلاش وتحقیق کا میدان عالمی ادب نہیں ہے ہمارا مقصد تو اردو مرثیے کی اس تاریخی روایت کا مختصر سا جائزہ ہے جس کا رشتہ فارسی سے ہوتا ہوا عربی تک پہونچتا ہے۔

عربی میں شاعری کی ابتدا کب ہوئی اور ابتدائی شاعر کون تھے اس کے متعلق تاریخ قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہتی۔ اس سلسلے میں اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ اب عہد جاہلی کے شعرا کو بھی فرضی تصور کیا جانے لگا ہے پھر بھی اتنی بات یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ عربوں کی زندگی میں شاعری کو زبردست اہمیت حاصل تھی اور اکثر قبائل یا افراد کی حیثیت اور سماجی مراتب کا تعین ان کے شعری کارناموں کی بنیاد پر کیا جاتا تھا جن کا تعلق زیادہ تر جنگ وجدل سے ہوتا تھا۔ اس لیے کہ خانہ جنگی عربوں کی قبائلی زندگی کا طرۂ امتیاز تھی اس امتیاز کا اظہار وہ رجز میں کرتے تھے یہ رجز خوانی کسی ہیرو کی موت کا نتیجہ ہوتی تھی اس لیے گمان کیا جاسکتا ہے کہ عربوں کے

A READERS GUIDE TO LITERARY TERMS-1 P. 54

قبائلی جنگ وجدل نے جہاں رجز کو پیدا کیا[1] وہیں مرثیہ بھی وجود میں آ گیا تھا۔ مولانا شبلی لکھتے ہیں:۔

عرب میں شاعری کی ابتدا رجز سے ہوئی یعنی میدانِ جنگ میں دو حریف مقابلے کے لیے بڑھتے تو جوش میں فخریہ موزوں فقرے ان کی زبان سے نکلتے تھے یہ دو چار شعر سے زیادہ نہ ہوتے تھے لیکن طبلِ جنگ کا کام دیتے تھے۔ اس کے بعد مرثیہ شروع ہوا یعنی جب کوئی عزیز یا دوست مر جاتا تو اس کی لاش پر نوحہ کرتے تھے[2]

اس طرح ایک قبیلے کو جب دوسرے قبیلے کے مقابلے میں شکست ہو جاتی تھی تو شعرا اپنے مقتولین کا ذکر مرثیوں میں کرتے اور لوگوں کو انتقام پر آمادہ کرتے تھے۔ یہ مرثیہ ایک کارگر حربہ ثابت ہوتا تھا۔ گویا عرب میں مرثیہ صرف اظہار رنج و الم کے لیے ہی نہیں بلکہ اظہارِ شجاعت کے لیے لکھا جاتا تھا اور اس کا مقصود انتقام ہوتا تھا۔ لیکن تاریخ میں ایسے کسی معروف مرثیہ نگار کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا جس سے ان مرثیوں کو منسوب کیا جا سکتا ہو اور جن شعرا کے نام تاریخ میں ملتے ہیں وہ مشتبہ ہیں۔ پھر بھی روایت کی حد تک ہم ان ناموں کو تسلیم کیے لیتے ہیں تاکہ مرثیے کی تاریخ کو کچھ ابتدائی کڑیاں فراہم کی جا سکیں لہٰذا ایسا ایک نام "مہلہل بن ربیعہ" ہے تاریخ اس کو

۱۔ حامد حسن قادری 'تاریخ مرثیہ گوئی' میں لکھتے ہیں کہ "عرب گرمی کے دنوں میں عموماً رات کو سفر کرتے تھے۔ ان کے کانوں میں صرف اونٹوں کی آوازیں ہوتی تھیں اسی آواز پر انھوں نے اپنی لے ملائی شروع کر دی اور اس لے میں اپنے جذبات ظاہر کرنے لگے یہ موزوں مقفیٰ فقرے یا ابتدائی شاعری رجز کہلانے لگی...... اسی (رجز) کو پھر وہ دشمنوں کے مقابل پڑھنے لگے۔ ص۶

۲۔ شعر العجم جلد چہارم ص۸۳

عربی کا پہلا شاعر تسلیم کرتی ہے[1] اگرچہ صاحب ادب الجاہلی' کے نزدیک ربیعہ ایک فرضی نام ہے[2] بہر حال مہلہل' سے ایک مرثیہ منسوب ہے جو اس نے اپنے بھائی کلیب' کے قتل پر کہا تھا۔ دوسرا مشتبہ نام قس بن ساعدہ ہے جو نجران کا پادری اور ایک مشہور فلسفی تھا اس کا انتقال ۶۰۰ء میں ہوا[3] کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنے دو بھائیوں کی قبر پر کھڑے ہو کر مرثیہ پڑھا تھا اسی طرح ایک اور شاعر درید بن الصمہ ہے جو اپنے بھائی کے قتل پر زندگی بھر مرثیے کہتا رہا۔ ان شاعروں کے علاوہ خرنق، لبید بن ربیعہ، امیہ بن ابی الصلت، (شاعرہ) خنسا' اور متمم بن نویرہ ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں عربی مرثیے کے ابتدائی نمونے ملتے ہیں۔ یہ شعراء عہد جاہلیت سے تعلق رکھتے ہیں تاہم ان کا زمانہ ظہورِ اسلام سے قریب تر ہے، بلکہ اکثر نے اسلام کا زمانہ بھی پایا تھا۔

ظہورِ اسلام تاریخ عرب کا ایک ایسا انقلابی واقعہ تھا جس نے زندگی کے ہر شعبے کو یکسر بدل کے رکھ دیا تھا۔ شاعری کا نہ صرف دھارا بدلا بلکہ اس کے مقاصد بھی تبدیل ہو گئے۔ اکثر مورخین نے اس تبدیلی کو شاعری کے زوال سے تعبیر کیا ہے۔ اس لیے کہ شعائرِ اسلامی کے روپ میں اب عربوں کے پاس ایک زیادہ بامقصد ادارہ موجود تھا اس کے علاوہ آغازِ اسلام میں عربوں کو سماجی جدوجہد کے جس دور سے گزرنا پڑا تھا اس کی نظیر ان کی تاریخ میں پہلے نہیں ملتی۔ یہ دورِ ابتلا صرف مسلمانوں کے لیے مخصوص نہ تھا بلکہ اسلام کے مخالف وموافق دونوں کو اس کش مکش سے گزرنا پڑا تھا۔ نیز خطابت کا جو معجزہ قرآن لے کر آیا تھا اس نے بھی شاعروں کو عاجز کر دیا تھا چنانچہ قرآنی معجزے اور اس نئے انقلاب نے اگر شاعری کی طرف

۱۔ تمدن عرب ص ۵۶ ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۱۵۱ (ترجمہ) ۳۔ تاریخ ادب عربی ص ۶۴

توجہ کا زیادہ موقع نہ دیا ہو تو ممکنات میں سے ہے۔ پھر بھی اس دور میں جو شاعر ملتے ہیں ان میں سب سے نمایاں نام حسان بن ثابت رضؓ کا ہے جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ آپ نے حضور صلعم کی وفات پر نہایت پُرسوز و گداز مرثیے کہے تھے[1]۔ اس کے علاوہ جناب فاطمہ رضؓ سے بھی ایک مرثیہ منسوب ہے جو آپ نے حضورؐ کی وفات پر کہا تھا۔

حضور صلعم کی وفات (۶۳۲ء) کے بعد تاریخ اسلام کے کچھ ایسے اہم ترین واقعات رونما ہوئے جن کے تذکرے کو فتنہ و فساد کی یادگار سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جن کے تاریخی تسلسل میں ہر جگہ کسی اہم شخصیت کی موت پر مرثیہ بھی نظر آجاتا ہے۔ چنانچہ حضرت عثمان رضؓ اور حضرت نائلہ کی شہادت پر اکثر شعرا نے مرثیے کہے[2]۔ اسی طرح حضرت علی رضؓ کی شہادت پر ان کے صحابی ابوالاسود دوئلی نے مرثیہ کہا تھا[3] جو دراصل تاریخ کا وہ پہلا مرثیہ ہے جس کی تعریف ہم اوپر کر آئے ہیں۔ اس کے علاوہ شہادتِ علی رضؓ ہی اس واقعے کی پہلی کڑی بھی ہے جس کو تاریخ میں حادثۂ کربلا کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور جس کے تذکرے کو ہم نے اوپر مرثیے کی تعریف میں اساسی اہمیت دی ہے۔ اور دراصل اردو کے ادبی مرثیے کا تصور بھی اسی واقعے سے عبارت ہے۔ اس واقعے میں سب سے اہم اور مرکزی کردار امام حسین کا ہے لیکن جملہ شہیدانِ کربلا کے حال میں علاحدہ علاحدہ مرثیے لکھے گئے ہیں جو واقعۂ کربلا (۶۸۰ء) کے بہت بعد کی تصنیف ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے:-

> "حسین کی شہادت (واقعۂ کربلا) پر جو مرثیہ سب سے زیادہ مشہور ہوا وہ سلیمان بن قتہ کا مرثیہ ہے"[4]

۱۔ میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر ص۲۴ ۲۔ نگار اگست ۱۹۵۲ء ص۱

۳۔ انسانیت موت کے دروازے پر ص۲۶ ۴۔ ص۱

اس قول کی صراحت یہ ہے کہ قتلِ حسین پر عام طور سے مرثیے کہے گئے تھے لیکن جو مرثیہ سب سے زیادہ مشہور ہوا وہ ابن قتہ کا ہے۔ لیکن اس کے برعکس عام تاریخی روایت یہ ہے کہ بنو امیہ جو وقت کے حکمراں اور واقعۂ کربلا کے لیے ذمّے دار تھے انہوں نے جس تشدّد اور سیاست سے کام لیا اس نے قتلِ حسین پر آزادانہ اظہار خیال کے راستے مسدود کر دیے تھے۔ اس لیے شہادتِ اہلِ بیت پر یا تو مرثیے لکھے نہ جا سکے یا لکھے گئے تو منظرِ عام پر نہ آ سکے۔ پھر بھی ابن قتہ کے علاوہ جس مرثیے کا تذکرہ ملتا ہے وہ خواہرِ حسین جناب زینب کا کہا ہوا ہے[1]۔ اس کے علاوہ بنو امیہ ہی کے دور میں اس طرح کی خفیہ مجالس کا تذکرہ بھی ملتا ہے جہاں واقعاتِ کربلا پر نظمیں (مرثیے) پڑھی جاتی تھیں جن کو مقتل کہتے تھے مثلاً مقتلِ ابنِ یعقوب، مقتلِ ابنِ نما، اور مقتلِ عقبہ بن سمعان وغیرہ[2]۔ یہ مقتل موضوع کے لحاظ سے مرثیہ ہی ہوتے تھے۔

عباسی حکومت کے قیام (۷۵۰ء) پر جب سیاست کا رُخ بدلا تو عزاداریِ حسین پر وہ پابندی نہ رہی جو دورِ امیہ کی خصوصیت تھی۔ چنانچہ واقعۂ کربلا پر آزادانہ اظہارِ جذبات و خیالات کی راہ کھلی تو سب سے پہلے دعبل خزاعی کا وہ طویل مرثیہ ظہور میں آیا جس کو سُن کر امام موسیٰ کاظم نے فرمایا تھا کہ اس میں میرا ایک شعر اضافہ کر لو تاکہ قصیدہ (مرثیہ) مکمل ہو جائے[3]۔ عباسی دور میں اور بھی مرثیے لکھے گئے ہوں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بنو امیہ کے بعد بھی عزاداری اور مرثیہ نگاری کی وہ توقعات پوری نہ ہو سکیں جو اس دور سے وابستہ کی جا سکتی تھیں۔ اس کے باوجود عزاداری اور مرثیہ نگاری کی تاریخ کا آغاز صحیح معنوں میں عباسی دور ہی سے کیا جا سکتا ہے البتہ اس کے فروغ

۱۔ اردو مرثیہ از اظہر علی فاروقی ص ۲۵۹ ۲۔ نگار اپریل ۱۹۵۲ء، ص ۱۷

۳۔ بحوالہ مجالس المومنین مجلس دہم

کی تاریخ ایران میں خاندانِ دیالمہ سے شروع ہونی چاہیے۔ اور بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی ایران میں مرثیے کی بنیاد ہی دیلمیوں کے زمانے میں پڑی[۱]۔ اس دور میں اسماعیل بن عباد جو دیلمی حکومت کا ایک وزیر تھا اہم ترین شخصیت ہے۔ یہ خود عربی زبان کا شاعر تھا اور بہت سے شاعر اس سے وابستہ تھے اس نے امام حسینؓ کا مرثیہ کہا تھا اس لیے گمان ہوتا ہے کہ اس سے وابستہ شعرا نے بھی مرثیے کہے ہوں گے[۲]

سلجوقی عہد (۱۰۵۵ء) میں تو فارسی "مقتل" کی بہت سی کتابیں وجود میں آگئی تھیں۔ یہ مقتل عربی سے ترجمہ ہوتے تھے لیکن اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ ایران میں فارسی زبان کو بھی اب مرثیہ نگاری کے لیے استعمال کیا جانے لگا تھا۔ اس کی ایک مثال حکیم سنائی کی مثنوی "حدیقۃ الحقیقت" ہے جو 'حدیقۂ سنائی' کے نام سے مشہور ہے۔ اس مثنوی کے دو کرباب میں "ذکرالحسین' صفتِ قتل الامیر السید الحسین بن علی" اور "صفتِ کربلا" کے عنوان سے جو اشعار لکھے گئے ہیں ان کے مجموعے کو مرثیہ کہہ سکتے ہیں[۳]

سلجوقی عہد تک فارسی پر زیادہ تر عربی زبان و ادب کا ہی سایہ رہا اس لیے اس دور میں جو کچھ فارسی زبان میں ملتا ہے وہ عربی سے ماخوذ ہے ایران کو اپنی لسانی انفرادیت کا احساس سامانی عہد میں ہوا چنانچہ مورخین اس دور کے مشہور شاعر رودکی سے فارسی شاعری کا آغاز کرتے ہیں۔ رودکی صاحبِ دیوان شاعر تھا اس نے متعدد مرثیے بھی کہے جو اس کے دیوان میں پائے جاتے ہیں۔ اسی دور میں آذری کے بھی ایک مرثیے کی بہت شہرت ہوئی[۴]۔

مرثیے کی اس تاریخ کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ ابھی تک مرثیہ گوئی

۱-۲-۳- بیاضِ قلمی از مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) ص ۳

۴- دکن میں مرثیہ اور عزاداری ص ۱۴

صرف انفرادی عقیدت کے اظہار سے عبارت تھی اس کو سیاسی اور سماجی سرپرستی حاصل نہ ہوئی تھی یہ سرپرستی صفوی دور (۱۴۹۹ء) میں حاصل ہوئی جو ایران میں شیعیت کی ترویج و اشاعت کے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں شیعیت کو سرکاری مذہب کا درجہ حاصل ہوگیا تو عزاداری نیز مرثیہ گوئی کو ہر سطح پر تحریک ملنے لگی۔ چنانچہ ملا حسین واعظ کاشفی نے "روضۃ الشہداء" لکھی جو ایران میں اتنی مشہور ہوئی کہ اس کا پڑھنا روضہ خوانی کے نام سے موسوم ہوگیا۔[1] اسی طرح محتشم کاشی کا دوازدہ بند شاہ طہماسپ صفوی کے ایما پر لکھا گیا تھا جب اس نے اپنی شان میں لکھے گئے ایک قصیدے کے جواب میں کہا کہ میں اس بات کو ہرگز پسند نہیں کرتا کہ میری مدح میں قصائد لکھے جائیں شعرا کو اہل بیت کی مدح میں طبع آزمائی کرنی چاہیے۔[2] اس پر محتشم کاشی نے آٹھ دس بندوں پر مشتمل ایک مرثیہ کہا جس کا مطلع ہے:

چوں خوں ز حلقِ تشنۂ او بر زمیں رسید ÷ جوش از زمیں بہ ذروۂ عرشِ بریں رسید

محتشم کے بعد جو مرثیہ گوئی کو تحریک ہوئی تو اس نے ایک رواج کی حیثیت اختیار کرلی اور بڑی تعداد میں مرثیہ گو شاعر پیدا ہونے لگے جن میں سب سے مشہور مقبل صفاہانی ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے کربلا کے تمام واقعات ابتدائے سفر سے لے کر اہل حرم کے قید ہونے اور واپس مدینے آنے تک تفصیل کے ساتھ مرثیوں میں بیان کردیے[3]۔ مقبل کے بعد قاآنی کا ایک مرثیہ جو سوال و جواب کے انداز میں ہے بہت مشہور رہا۔ اس کا ایک شعر درج ذیل ہے

بارد چہ؟ خوں! کہ دیدہ؟ چساں؟ روز و شب! چرا؟
از غم! کدام غم؟ غمِ سلطانِ کربلا

۱۔ دکن میں مرثیہ اور عزاداری ص ۱۱ ۲—۳— موازنۂ انیس و دبیر ص ۱۵

تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ ایران میں مرثیے نے کافی ترقی کرلی تھی۔ عوامی سطح پر زور و شور کے ساتھ عزاداری کا اہتمام ہونے لگا تھا۔ شاعروں نے مرثیے کی ہیئت میں نئے نئے تجربے شروع کر دیے تھے جس کی وجہ سے نوحہ اور پیش خوانی جیسی اقسام ظہور میں آگئیں۔ پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ مرثیے کو ایران میں وہ ادبی حیثیت حاصل نہ ہو سکی جو اسے ہندوستان میں نصیب ہوئی۔ ایران میں محتشم کے علاوہ کوئی اور ایسا شہرت یافتہ شاعر نہیں ملتا جسے خالص مرثیہ گو کہا جا سکے۔ جب کہ ہندوستان میں دکن سے لے کر شمال تک خالص مرثیہ نگاروں کا ایک دبستان پھیلا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ اردو مرثیے کو یہ شرف بھی حاصل ہے کہ دیگر اصنافِ سخن کی طرح اس کی ادبی روایت کا سلسلہ ایران سے نہیں ملتا۔ اگرچہ دکن میں شیعی عقائد کی اشاعت ایرانی علما کے سبب ہوئی تھی[1] اور وہاں کی مذہبی زندگی پر ایرانی اثرات غالب تھے تاہم اردو مرثیے کی ادبی روایت خالص ہندوستانی ہے اور اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود اردو زبان و ادب کی تاریخ۔ اس کے علاوہ ایک فرق اور بھی ہے وہ یہ کہ ایران میں مرثیے کو اجتماعی حیثیت بہت بعد میں نصیب ہوئی جب کہ صفوی دور میں عزاداری کو سرکاری اور عوامی تائید حاصل ہو گئی۔ لیکن ہندوستان میں مرثیے کو شروع ہی سے اجتماعی حیثیت حاصل رہی ہے جس کا سبب دکن کی وہ شیعی حکومتیں ہیں جن کا آغاز ہی ہندوستان میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کا آغاز ہے۔

دکن میں سب سے پہلی مسلم سلطنت بہمنی سلطنت تھی (۷۴۸ھ تا ۹۳۴ھ) اس سلطنت کا بانی حسن خاں بہمنی تھا۔ اس خاندان کے آخری دور میں اشرف نام کے ایک شاعر نے ایک طویل مثنوی "نوسرہار" کے نام سے لکھی جس میں امام حسن اور امام حسین کی شہادت کے حالات نظم کیے گئے ہیں[2] بہمنی دور میں اشرف کے

---

۱ — دکن میں مرثیہ اور عزاداری ص ۵۶   ۲ — دکن میں اردو ص ۲۲۹ ۔

علاوہ کسی اور مرثیہ گو شاعر کا پتہ نہیں چلتا۔ ۱۴۸۲ء میں بہمنی سلطنت کو زوال ہوتا ہے اور ۱۴۹۰ء میں یوسف عادل شاہ اپنی خود مختاری کا اعلان کر کے بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت کی بنیاد رکھ دیتا ہے۔ عادل شاہ چونکہ شیعہ تھا اس لیے شیعیت کو اس نے سرکاری مذہب قرار دیا۔ نتیجے میں اردو مرثیے کو ایک سازگار ماحول فراہم ہو گیا اور عام طور پر مرثیے لکھے جانے لگے[1]۔ تاہم اس دور کا وہ سب سے پہلا مرثیہ جو اب تک دستیاب ہو سکا ہے شاہ برہان الدین جانم کی تصنیف ہے جس کا نمونہ درج ذیل ہے

محرم کا چندر پھر گہن پہ لے ماتم ہوا پیدا
محباں کے دلاں میں سب شہاں کا غم ہوا پیدا
دوکھی ہو واجب میانی کل وحدت منے آئے
علم اس جگ کو دکھلانے صفی آدم ہوا پیدا
الست بربکم سُن رب سوں روحانی ملک بولے
سواد قَالُوا بلیٰ کا جوں کرشمہ جم ہوا پیدا[2]

محمد عادل شاہ کے زمانے میں مرثیے کی روایت کچھ اور آگے بڑھی اور اس میں ترجمے کی حد تک رزمیہ کو پیش کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی چنانچہ محمد عادل شاہ کی ملکہ خدیجہ سلطان کی فرمائش پر کمال خاں رستمی نے ابن حسام کی فارسی مثنوی "خاور نامہ" کا اردو میں ترجمہ کیا جس میں حضرت علی کی لڑائیوں کا بیان ہے۔ اس دور کا ایک اور مشہور مرثیہ گو ملک خوشنود ہے۔

محمد عادل شاہ کے بعد عادل شاہ ثانی تخت نشین ہوا۔ یہ مذہباً سُنی تھا لیکن اپنی ماں خدیجہ سلطان کے زیر اثر اس نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا تھا[3] یہ خود بہت اچھا شاعر تھا اور شاہی یا شہی تخلص کرتا تھا۔ ڈاکٹر زور نے

۱۔ بحوالہ اردو شہ پارے ص ۲۵ ۲۔ دکن میں مرثیہ اور عزاداری ص ۷
۳۔ علی عادل شاہ ثانی ص ۳

اڈنبرا یونیورسٹی کی بیاض مراثی کے حوالے سے اس کے چند مرثیوں کا تذکرہ کیا ہے[1] اس کے علاوہ اس دور میں نصرتی اور ہاشمی جیسے اہم شاعروں کے یہاں بھی مرثیے ملتے ہیں لیکن تاریخ نگاروں نے جس مرثیہ گو شاعر کا خصوصیت سے تذکرہ کیا ہے وہ مرزا بیجاپوری ہے۔ مقیمی کی طرح یہ اردو کا خالص مرثیہ گو شاعر تھا جس کو اوّلیت حاصل ہے۔ اسی نے سب سے پہلے مربع مرثیہ کہا جو ارتقا کی طرف ہیئت کا پہلا قدم ہے۔ اس کے مرثیے کے دو بند ملاحظہ ہوں:

شریعت اساسے پہ ایتا ستم حقیقت شناسے پہ ایتا ستم[2]
نبی کے نواسے پہ ایتا ستم سب اُمت کے آسے پہ ایتا ستم

دیا زہر پانی میں یا ظالماں سو لاگا کلیجے کو جاکر تدیاں
جگر ٹوٹ حسن کا پڑا بے گماں مدینے کے باسی پہ ایتا ستم

مرزا کے علاوہ سیوا، شغلی اور قاضی محمود بحری وغیرہ عادل شاہی دور کے ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں مرثیے ملتے ہیں۔

دکن میں بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کی طرح گول کنڈا میں قطب شاہی سلطنت قائم ہو گئی تھی جس کی بنیاد سلطان قلی قطب شاہ کے ہاتھوں ۱۵۱۸ء میں پڑی اس خاندان کو اردو کی تاریخ میں زبردست اہمیت حاصل ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ دکن میں اردو زبان و ادب کی تاریخ ہی قطب شاہی خاندان کی تاریخ ہے تو بے جا نہ ہوگا چوں کہ اس خاندان نے اردو کی جو خدمت انجام دی ہے وہ کسی اور شاہی خاندان کا امتیاز نہیں ہے۔ یہ خاندان بھی چونکہ ایک شیعی خاندان تھا اس لیے اس دور میں عزاداری اور مرثیے کا فروغ قدرتی امر تھا۔ لیکن اردو کی ادبی تاریخ جس بادشاہ کو سب سے زیادہ اہمیت دیتی ہے وہ محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ء تا ۱۶۱۲ء) ہے یہ اکبر کا ہم عصر تھا اور دکن کی تاریخ میں اسکو وہی حیثیت حاصل ہے جو بیجاپور میں علی عادل شاہ

۱۔ اردو شہ پارے ص۱۹ ۲۔ اردو مرثیہ (سفارش حسین) ص۵۵

ثانی کو حاصل تھی۔ بلکہ ادبی تاریخ تو اسے کچھ زیادہ ہی اہمیت دیتی ہے خاص طور پر اس لیے کہ یہ اردو کا سب سے پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اس کے دیوان میں مرثیے بھی ملتے ہیں جو صرف برائے گفتن ہی نہیں ہیں بلکہ ان میں ادبیت کا عنصر بھی شامل ہے نمونہ ملاحظہ ہو۔

دو جگ اماماں دو کھہ تھے سب جیو کرے زاری وائے وائے
تن رو کی ٹکڑیاں جال کر کرتے ہیں خواری وائے وائے
ساتو گگن آٹھوں جنت ساتو دریا ساتو دہرت
ایکس تھے ایک اس میں اب دو کھہ کرے تندی وائے وائے[1]

محمد قلی قطب شاہ کے دربار سے دکن کے بلند پایہ شاعر وابستہ تھے ان میں سب سے پہلے ملا وجہی کا تذکرہ ملتا ہے جس کی کتاب "سب رس" اردو نثر کی تاریخ کا ایک ناقابلِ فراموش باب ہے۔ وجہی کے کلام میں مرثیے بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہ مرثیے شاید عزاداری کے ماحول میں امتثالِ امر کی خاطر کہے گئے تھے اس لیے ان میں وہ ادبیت نظر نہیں آتی جو وجہی جیسے شاعر کے مرتبے کے مناسب ہو۔ نمونہ ملاحظہ ہو:۔

حسین کا غم کرد عزیزاں — انجو نین سو جھرو عزیزاں
یو کیا بلا تھا یو کیا جنا تھا — مگر قضا تھا سو حق دکھایا
حسین پو یاراں درود بھیجو — کردین کا یو دیوا جلایا
تمہارے وجہی کو یا اماماں — نہیں تن بن یو اس کو سایا[2]

اس دور کا دوسرا اہم شاعر غواصی ہے جو وجہی سے معاصرانہ چشمک رکھتا تھا۔ ادبی اعتبار سے اس کے یہاں بھی مرثیے کی کیفیت وہی ہے جو وجہی کے یہاں ہے۔ پھر بھی وجہی کے مقابلے میں اس کے یہاں روانی اور فصاحت زیادہ ہے

۱۔ اردو مرثیہ ص ۳۳ — ۲۔ دکن میں اردو ص ۳۱-۲۳۰

جس کا ثبوت مندرجہ ذیل اشعار ہیں :۔

دستا نہیں کروں کیا اُبیان کربلا کا | پھرتا ہوں زار ہوں میں حیران کربلا کا[1]
جلتا ہے سورج یوتی دنیا کھڑی ہے روتی | کال تے ہوا یہ کوئی مہمان کربلا کا
غواصؔیا معطر عالم کوں سب کیا ہے | گویا یو مرثیہ ہے ریحان کربلا کا

وجہیؔ اور غواصیؔ قطب شاہی دور کے نہایت بلند پایہ شاعر مانے جاتے ہیں اور شاید اسی نسبت سے مرثیے کی تاریخ میں ان کا تذکرہ ملتا ہے ورنہ مرثیہ نگاری سے ان دونوں کو کوئی خاص مس نہ تھا۔ بہر حال اس سے اتنا تو پتہ چلتا ہے کہ دکن میں عزاداری ماحول کا جزُ بن گئی تھی۔ مجالس عزا کا بڑا زور شور تھا جن میں بلا تفریق ملت و مراتب لوگ شریک ہوتے تھے۔ شاہی عاشور خانے قائم کیے گئے تھے جہاں دکنی زبان میں مرثیے پڑھے جاتے تھے اور عَلَم رکھے جاتے تھے مراسم عزاداری سرکاری سطح پر ادا ہوتے تھے۔ ایامِ عزا میں عام طور پر بازار بند رہتے تھے اور تمام ہندو اور مسلمان ماتم میں شریک ہوتے تھے[2]۔ ان حالات میں ایک خاص گروہ مرثیہ کہنے والوں کا پیدا ہو گیا تھا[3]۔ عزاداری کا یہ ماحول عبداللہ قطب شاہ (۱۶۲۵ء) کے عہد میں اپنے عروج کو پہونچ گیا تھا۔ بادشاہ بھی اپنے پیشرو محمد قلی قطب شاہ کی طرح بہت اچھا شاعر تھا۔ اس کے یہاں مرثیے بھی ملتے ہیں۔ لیکن اس دور کا قابلِ ذکر مرثیہ گو کاظم علی کاظم ہے۔ اس کے بارے میں نصیر الدین ہاشمی نے لکھا ہے کہ اس نے کثرت سے مرثیے کہے جو عام طور پر شہرت رکھتے ہیں... اسلوبِ بیان نہایت شگفتہ ہے۔ ان (مرثیوں) میں نہ صرف مرثیہ پن موجود ہے بلکہ ادبیت کی شان پائی جاتی ہے[4]۔ نمونہ یہ ہے :۔

تم اپنے دلبراں کی خبر لو علی ولی | بے تاج سروراں کی خبر لو علی ولی
نیزوں اُپر سراں کی خبر لو علی ولی | ظلم و ستم گراں کی خبر لو علی ولی

۱۔ دکن میں اردو ص ۲۳۱-۲۳۲ ۲۔ ـــــــ ص ۲۲۸ ۳۔ ـــــــ ص ۲۲۷ ۴۔ ـــــــ ص ۲۳۴

آرام دلِ سکینۂ بے تاب کوں نہیں — انکھیاں میں اس کے راہ دیکھو خواب کوں نہیں
کیوں انتہا یہ درد کے اسباب کوں نہیں — غم ہائے بے کراں کی خبر لو علی ولی

قطب شاہی دور ابوالحسن تانا شاہ پر ختم ہوجاتا ہے۔ اس عرصے میں مواد،
اور اسلوب ہر راہ میں مرثیے کا سفرِ ارتقا برابر جاری رہا۔ اس میں
ت پیدا ہوگئی، طویل مثنویاں بھی لکھی گئیں جس کی ایک مثال غلام علی لطیف
کی "ظفر نامہ" ہے جو ساڑھے پانچ ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں امام حسین
ٹیوں کا حال نظم کیا گیا ہے۔ مثنوی کا سنِ تصنیف ۱۶۸۳ء ہے[1]۔ اسی دور
مرثیہ گو افضل بھی ہے جو اس لحاظ سے اہم ہے کہ دکن میں پہلا مخمس مرثیہ
کہا اور یہ مرثیے کی ہیئت میں ارتقاء کا دوسرا قدم ہے ایک بند
لہ ہو:-

حسن کا دلبر و دلدار قاسم — حسین کا مونس و غم خوار قاسم[2]
کشیدہ رنج و غم بسیار قاسم — جہاں سو دیدۂ خوں بار قاسم
گیا از بدعتِ کفار قاسم

اسی طرح ایک اور اہم شاعر محب ہے جس کے یہاں مرثیہ مسدس ہو جاتا
ور مرثیے کی ہیئت کا وہ سفر جس کی آخری منزل (مسدس) کا اعلان لکھنؤ
یا گیا اس کی تکمیل دکن ہی میں ہو گئی تھی اور اگر دکن اور شمالی ہند کی مرثیہ گوئی
علاحدہ علاحدہ باب قائم نہ کیے جائیں تو کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں سب
پہلا مسدس مرثیہ محب نے کہا۔ اس مرثیے کا نمونہ ملاحظہ ہو:-

ن ہو چڑھا بیاہنے یہ کس کا بنا ہے — نوبت بجے ماتم کی یہ کیوں سہرا کھلا ہے[3]
ہے دولا کہ کفن سر کو بندھا ہے — دلہن کے چلا گھر کو یا اب گور چلا ہے
موت مشاطہ سا تھ ہے لینے والی جان
قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

۱- اردو شہ پارے ص ۱۱۱ ۲- دکن میں اردو ص ۲۳۵ ۳- اردو مرثیہ ص ۹۱

دکن پر اورنگ زیب کے حملوں نے قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کا خاتمہ کردیا تھا۔ ان حکومتوں کے زوال کی داستان ۱۶۸۷ء میں مکمل ہوتی ہے اور یہاں مغلیہ دور کا آغاز ہو جاتا ہے جو ۴۸ سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ اس دور میں ادب کا راس الخیمہ گولکنڈا یا بیجاپور نہیں بلکہ اورنگ آباد ہے۔ دکن کے لیے یہ دور اگرچہ سیاسی انتشار کا دور ہے تاہم ادب خاص طور پر مرثیے کے لیے بہت سازگار ہے چنانچہ روحی، ذوقی، سیدن، درگاہ قلی خاں درگاہ، سید محمد اشرف، احمد برہان پوری، ولی ویلوری، ہاشم علی، تقی برہان پوری، نعیم احمد، قائم، عزلت اور رضا وغیرہ جیسے مرثیہ گو اس دور میں نظر آتے ہیں۔

اس دور میں اگر مرثیے کی ترقی کا مختصر سا جائزہ لیا جائے تو زبان کا نکھرنا بیان پر قدرت کا حاصل ہونا، مناسب بحروں کا انتخاب، الفاظ کی بہتر ترتیب، شاعرانہ تاویلات، تشبیہ و استعارے کا حسن، رزم آرائی کا بیان، ہیئت کی تبدیلی اور موضوعات کا تنوع یہ خصوصیات ہیں جن سے دکنی مرثیے کے ارتقا کی تاریخ ترتیب دی جا سکتی ہے۔

مرثیہ شمالی ہند میں

شمالی ہند کے مرثیے کو اگر دکنی مرثیے کے مسلسل ارتقا میں رکھا جائے تو اس کی تاریخ اورنگ زیب کے زمانے سے شروع ہوگی جب کہ مغلیہ حملوں کی وجہ سے شمالی ہند کا دکن سے براہ راست رابطہ قائم ہوا جس کے نتیجے میں دکنی مرثیے اورنگ زیب کے سپاہیوں کی معرفت شمالی ہند پہونچنے شروع ہوئے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ شمالی ہند کا مرثیہ بھی غزل کی طرح دکنی روایت کا تسلسل نہیں ہے بلکہ اس کی تاریخ ہمایوں کے زمانے سے شروع ہوتی ہے جب کہ اسے ایرانی مدد کے سہارے تاج و تخت دوبارہ نصیب ہوا اور پھر اس کے صلے میں ایرانی علما و اُمرا کو ہندوستان پہونچنے اور مغلیہ حکومت کے استحکام میں ایرانی ذہانت

اور تدبّر کو کام میں لانے کا موقع حاصل ہُوا۔ اس طرح شیعی عقائد ہندوستان کی سیاسی و سماجی زندگی میں داخل ہونا شروع ہوئے۔ یہ ایرانی اُمرا اپنے طور پر عزاداری کا اہتمام کرتے تھے لیکن مرثیے بھی لکھے جاتے تھے تاریخ سے اس کا پتہ نہیں چلتا۔ البتہ اس دور کے ایک شاعر حیدر تونیانی[1] کے اس مطلع کا تذکرہ ملتا ہے:۔

ماہِ محرّم آمد و شد گریہ فرضِ عین[2]
گرییم خوں بیادِ لبِ تشنۂ حسین

اس مطلع سے یہ گمان ہوتا ہے کہ "محرّم داری" ایک رواج کے طور پر کی جاتی تھی لیکن اس سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ آیا یہ رواج ہندوستان کی پیداوار ہے یا ایرانی امراء اپنے ساتھ ایران سے لے کر آئے تھے خیال یہ ہے کہ اس مطلع میں محرّم داری کی ایرانی روایت کی طرف اشارا کیا گیا ہے جو اکبر کے عہد میں ہندوستانی ہو گئی تھی اور جہاں گیر کے عہد میں با اثر اور ذی اقتدار اس کے باوجود عزاداری کا دائرہ محدود تھا۔ امرا اپنے محلوں ہی میں عزاداری کرتے تھے البتہ اورنگ زیب کے عہد میں یہ عزاداری محلوں سے نکل کر سڑکوں اور گلیوں میں آگئی تھی اور محرّم کے ایسے جلوس نکلنے لگے تھے جن میں ایک خلقت شریک ہوتی تھی[3]۔ ان حالات میں مرثیوں کا لکھا جانا قرینِ قیاس ہے لیکن فارسی میں اس لیے کہ شمالی ہند میں اس وقت تک اردو شاعری کا چلن عام نہیں ہوا تھا۔ البتہ اورنگ زیب ہی کے عہد میں روشن علی سہارنپوری کی ایک مثنوی "عاشور خانہ" کا پتہ چلتا ہے جو فارسی کی 'روضۃ الشہداء' کے انداز پر ۱۱۰۵ھ ۱۶۹۴ء میں لکھی گئی تھی[4]۔ اورنگ زیب ہی کے زمانے میں ایک اور مثنوی کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ مثنوی اسمٰعیل امروہوی کی "تولد نامہ وفات نامہ

۱۔ ملاحظہ ہو عہدِ کوثر ص ۳۰
۲۔ اردو مرثیے کا ارتقا ص ۹
۳۔ ص ۹۲
۴۔ اردو مرثیہ ص ۱۹۰

بی بی فاطمہ" ہے اور اس کا سنِ تصنیف سنہ ۱۶۹۳ء ہے[1]۔ اس کے علاوہ
کے ایک شاعر جعفر کے ایک مخمّس کا پتہ چلتا ہے جس کا آخری بند یہ

جعفر ہے دل سے ثنا خواں شہ خیبر کا ۔۔۔ صدقِ باطن سے ہوا خاک درِ صد
ہے نہ دسواس اسے بھوت و سیہ اژدر کا ۔۔۔ روز و شب یاد رکھے نام علی حیدر
ورد کر نادِ علی مصدرِ دجّال کو باندھ

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد (۱۷۰۷ء) اس کا بیٹا معظم
(بہادر شاہ اوّل) تخت پر بیٹھا تو اس نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا جس کی
لال قلعہ عزاداری کا مرکز و محور بن گیا۔ اس وقت قلعے میں جو عزاداری
تھا اس کی کیفیت ملاحظہ ہو۔

اکثر سلاطین قلعے ہی میں عزاداری کرتے تھے۔ فقیر پیک بنتے تھے۔ کوئی نشانچی کوئی نقیب بنتا تھا۔ کوئی تاشہ، کوئی ڈھول کوئی جھانجھ تعزیوں کے آگے بجاتا تھا کوئی مرثیہ پڑھتا تھا ۔۔۔۔ بڑی دھوم دھام سے علم اٹھاتے تھے۔ بادشاہ سلامت حضرت امام حسین کے فقیر بنتے، سبز کپڑے پہنتے۔ گلے میں سبز کفنی جھولی ڈالے بادشاہ کے گلے میں زنجیر ڈال کر سید کھینچتے۔ اور حضرت عباس علم دار کے سقّے بھی بادشاہ بنتے تھے۔ لال کھاروے کی ایک لنگی باندھے شربت کی بھری ہوئی ایک مشک کندھے پر رکھے معصوموں کو شربت پلایا کرتے تھے[3]

عزاداری کے اس ماحول میں جب کہ اسے شاہی سرپرستی بھی
تھی یقیناً مرثیے کہے گئے ہوں گے لیکن یہ عزاداری چونکہ خواص کا شیوہ تھ
لیے امکان یہی ہے کہ عوام کی زبان کے بجائے فارسی میں لکھے گئے ہوں

۱۔ نگار۔ اصنافِ سخن نمبر۔ جنوری۔ فروری سنہ ۱۹۵۷ء ص ۹۷ (یہ مثنوی نائب حسین نقوی نے اپ
دار دو کی دو قدیم مثنویاں" میں شائع کی ہے) ۲۔ ایضاً ۳۔ میر و سودا کا دور ص ۲۱ (نث او

تاہم اس ماحول نے مستقبل میں اردو مرثیے کے لیے زمین ہموار کر دی تھی۔ چنانچہ "الناس علیٰ دین ملوکھم" کے مصداق یہ عزاداری جب عوام میں مروّج ہوئی ہو گی تو ضرورت کے پیشِ نظر اردو میں بھی مرثیے لکھے گئے ہوں گے اس لیے کہ دہلی میں عزاداری اور مجالسِ عزا کے متعلق جو شہادتیں ملتی ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ یہاں متعدد امام باڑے موجود تھے ان امام باڑوں میں مجالس کا بہت بڑا مجمع ہوتا تھا اور مرثیے پڑھے جاتے تھے[1]۔ اس کے علاوہ اٹھارویں صدی کے نصفِ اوّل میں مرثیہ کہنے والوں کی بھی ایک بڑی تعداد نظر آتی ہے جس میں قائم دہلوی، فائز، شاہ حاتم، میر سعادت علی امروہوی، یکرنگ، انسان، مسکین، غمگین، حزین، محمد نعیم، فضلی جلیل، آثمی، حسن، درخشاں، فقیر دہلوی، ہوشدار، ندیم، امانی، ظہور اور کرم علی جیسے مرثیہ کہنے والے شامل ہیں۔

شمالی ہند کے ان ابتدائی مرثیہ گویوں میں قائم، حاتم، فائز، یکرنگ اور فضلی ادبی اور تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ فضلی تو اپنی 'کربل کتھا' کی وجہ سے مرثیے کی تاریخ کا ایک ناقابلِ فراموش باب ہے اگرچہ اس کے کلام میں زبان و بیان کا وہ ادبی معیار نہیں ہے جو اوّل الذکر چاروں کے یہاں ملتا ہے ثبوت میں یکرنگ کے ایک مرثیے کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

زخمی برنگِ گل ہیں شہیدانِ کربلا — گلزار کی نمط ہے بیابانِ کربلا[2]
کھانے چلا ہے زخم ستم ظالموں کے ہاتھ — دھویا ہاتھ زندگی سے مہمانِ کربلا
اندھیر ہے جہاں میں کراب شامیوں کے ہاتھ — ہے سربریدہ شمع شبستانِ کربلا

یکرنگ کا زمانہ محمد شاہ کا زمانہ (۱۷۱۹ء تا ۱۷۴۸ء) ہے جو دہلی میں اردو شاعری کا ابتدائی دور ہے۔ اس دور کی خصوصیات میں رعایت لفظی اور ایہام گوئی

۱۔ ارمغان مالک جلد ۱ ص ۱۱۲۔ مضمون۔ تاریخ مرثیہ کا ایک باب از مسعود حسن رضوی ادیب

۲۔ اردو مرثیہ (سفارش حسین) ص ۳۱۳

شامل ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ اس دور کی ادبیت انہیں خصوصیات سے عبارت ہے اور ان کا نمونہ مذکورہ بالا اشعار میں صاف نظر آتا ہے جہاں خط کشیدہ الفاظ ایک دوسرے کے ساتھ رعایت کا پتہ دے رہے ہیں۔ زبان و بیان کا یہ معیار خالص مرثیہ کہنے والوں کے یہاں نہیں تھا۔ مسکین، حزیں، اور غمگین ایسے ہی مرثیہ گو جن کے مرثیے عوام کی عقیدت مندی کے استحصال کا نمونہ ہیں جس کی وجہ سے یہ مرثیے تنقید کا خاصا نشانہ بھی بنے۔ خاص طور پر سودا نے ان پر بہت لے دے کی تھی بلکہ اکثر شاعروں نے تو مرثیہ گویوں کے اس غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے مرثیہ گوئی ہی ترک کر دی تھی[1] اس کے باوجود مرثیہ گوئی عوام میں مقبول ہو رہی تھی اور اکثر مرثیے باوجود معیاری نہ ہونے کے شہرتِ عام حاصل کر رہے تھے اس کی ایک مثال سکندر پنجابی کا مرثیہ ہے جس کا ایک بند درجِ ذیل ہے:

ہے روایت فترا اسرار کسی کا تھا رسول ‏ ‏ ‏ ان دنوں شہر مدینہ میں ہوا اس کا نزول[2]
جس محلے میں ہم رہتے تھے حسنین و بتول ‏ ‏ ‏ ایک لڑکی کھڑی دروازے پہ بیمار و ملول
خط لیے کہتی تھی پردے کے قریں زار و نزار
ادھر آ تجھ کو خدا کی قسم اے ناقہ سوار

سکندر پنجابی کا یہ بند ایک طرف تو خالص مرثیہ گو اور یکرنگ جیسے شاعر کے یہاں مرثیے کے ادبی اور غیر ادبی معیار کو واضح کرتا ہے دوسری طرف ہیئت کی تکمیل کا پتہ دیتا ہے۔ اس بحث میں دکنی شاعر محب کے ایک مرثیے کا تذکرہ اوپر گزر چکا ہے جس کے یہاں مرثیہ مسدس کی شکل میں سب سے پہلے ملتا ہے لیکن محب اور سکندر کے یہاں اگر اس ہیئت کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ محب کے یہاں ہیئت کا وہ شعور نہیں جھلکتا جو سکندر کے یہاں ہے یہی وجہ ہے کہ محب کے محولہ بند میں پانچویں اور چھٹے مصرعے ٹیپ کے بجائے مستزاد کا احساس دلاتے ہیں۔

۱۔ بحوالہ نگار اصنافِ سخن نمبر جنوری فروری ۱۹۵۷ء ص ۹۹ ۲۔ اردو مرثیہ از سفارش حسین، ص ۲۲

مسدس کی یہ روایت سودا کے یہاں کچھ اور ترقی یافتہ شکل میں ملتی ہے اور خود مرثیہ بہ لحاظِ موضوع نئے نئے تجربات سے گزرتا ہے۔ اس میں روایتیں اور مناظر بے نظم ہوتے ہیں، رزمیہ قدرتی مناظر اور رخصت جیسے موضوعات اس میں داخل ہو جاتے ہیں جو مرثیے کی اس اجزا بندی کا احساس دلاتے ہیں جس کی تکمیل میر ضمیر کے یہاں ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ شمالی ہند میں سودا ہی وہ سب سے پہلا شاعر ہے جس نے مرثیے پر باقاعدہ تنقید کی ابتدا کی اور اس کی ادبیت پر زور دیا۔ اس کو شاعرانہ فن کاری اور ادبی پیرایہ بیان دیا۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ سودا اپنے مرثیوں کو قصیدے کے آہنگ سے کہیں بھی نہ بچا سکے اور یہ شاعر مرثیہ گوئی میں ذرا بھی نہ بگڑ سکا۔ سودا کی یہ بہت بڑی ناکامی ہے۔ مثال کے لیے دو بند ملاحظہ ہوں[۱]۔

کیا کروں شادیِ قاسم کا میں احوال رقم
واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم
گالیے تقدیر و قضا نے یہ بدھاوے باہم
قاسما مرگِ جوانانہ مبارک باشد
جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

لا کے اے مالنیاں رن کے چمن سے تلوار
گوندھ نوشہ کے لیے گل زخم کا ہار
تار گتھنے کا کر و سہرے کے لوہو کی دھار
گا ؤ دروازے پہ تم باندھ کے یہ بندھن دار
غم ایں خانہ بہ ہم خانہ مبارک باشد
درد کاشانہ بہ کاشانہ مبارک باشد

سودا کے علاوہ اہم ترین مرثیہ گو میر تقی میر ہیں۔ جن کی غزلیں خود اپنی ذات اور حالات کا مرثیہ ہیں اور شاید حالات کی اس ماتم داری نے ہی ان کو مرثیہ گوئی سے وہ ذہنی اور نفسیاتی مناسبت عطا کی تھی جس کی وجہ سے ان کے مرثیے سودا کی طرح رثائیت سے محروم نہیں ہیں۔ ملاحظہ ہو:-

---

۱- کلیاتِ سودا

بھائی بھتیجے خویش دپسر یاور اور یار — جاویں گے مارے آنکھوں کے آگے سب ایک بار
ناچار اپنے مرنے کا ہوگا امیدوار — ہے آج رات اور یہ میہمانِ روزگار

فردا حسین می شود از دہر نا امید
اے صبح دل سیہ بہ چہ رُو می شوی سفید

یکدم کہ تیری ہستی میں ہوجائے گا غضب — سادات مارے جائیں گے دریا پہ تشنہ لب
بر سوں فلک کے رونے کا پھر ہے یہی سبب — مت آ عدم سے عالمِ ہستی میں زینہار

فردا حسین می شود از دہر نا امید
اے صبحِ دل سیہ بہ چہ رو می شوی سفید

میر کے یہ بند سودا کے مقابلے میں زیادہ مرثیت کا پتہ دیتے ہیں پھر بھی یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ میر مرثیے کے نہیں غزل ہی کے شاعر تھے۔

میر و سودا کی مرثیہ گوئی کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ مرثیے کی ادبی حیثیت مسلّم ہو چکی تھی۔ اب صرف بگڑے ہوئے شاعر ہی مرثیہ نہیں کہہ رہے تھے بلکہ مستند فرمانے والوں کے یہاں بھی اس کو بار حاصل تھا۔ چنانچہ مہربان خاں رند، مجذوب (متبنّیٰ سودا) قائم چاندپوری، میر حسن، غلام حسن عظیم آبادی، میر امانی دہلوی، محمد علی ضبر فیض آبادی، نذر علی خاں گمان دہلوی مرزا ظہور علی خلیق دہلوی، طپاں عظیم آبادی، فرد عظیم آبادی، ثروت عظیم آبادی، راسخ عظیم آبادی اور جرأت لکھنوی جیسے شاعروں کے یہاں جو مرثیہ ملتا ہے اس کا مقصد صرف بین و بکا ہی نہیں ہے بلکہ دادِ سخن بھی ہے۔ اس کے بعد جو دور آتا ہے اس میں ضمیر و خلیق کے علاوہ افسردہ، حیدر دہلوی، گدا لکھنوی احسان لکھنوی، اور دلگیر جیسی اہم ادبی شخصیتیں مرثیے کے میدان میں نظر آتی ہیں۔ تاریخی نقطۂ نظر سے یہی وہ دور ہے جب کہ مرثیے کو ایک مستقل فن

۱۔ مراثی میر ص ۱۷۹ مرتبہ نمبر ۲۸ مرتبہ مسیح الزماں اکتوبر ۱۹۵۱ء سرفراز قومی پریس لکھنؤ

کی حیثیت حاصل ہوئی اور اسے ایک منفرد صنفِ شاعری کا درجہ ملا اور لکھ
اس کا مرکزِ ثقل قرار پایا جس کے تہذیبی اور فکری رجحانات کی چھاپ اد
کے جملہ اصنافِ سخن پر پڑ رہی تھی۔ مرثیہ بھی اس سے محفوظ نہ رہا بلکہ اس نے
تو اپنے سماج کی کچھ زیادہ ہی نمائندگی کی۔ یہ وہ سماج تھا جس میں عزاداری کو ز
اہمیت حاصل تھی، سرکار اور دربار پر اس کا رنگ غالب تھا، مجالسِ ع
کا انعقاد انفرادی و اجتماعی ثواب کا وسیلہ تھا۔ کربلائیں، امام باڑے
اور ائمہ کے روضوں کی نقلیں تعمیر ہو رہی تھیں۔ ساتھ ہی ساتھ اقتصادی
خوش حالی و فارغ البالی اور اسبابِ نشاط کی فراہمی نے سماج کو جو ترکیبی
دی تھی ادب میں اس کی نمائندگی کے لیے نئے فارم کی ضرورت پیش آئی
مرثیے کی "تشکیلِ جدید" کی گئی جس کے بعد چہرہ، رخصت، آمد، سر
رجز، جنگ، شہادت اور بین مرثیے کے اجزا قرار پائے۔ اس طرح مر
میں غزل کی زبان، مثنوی کا بیان، قصیدے کا آہنگ اور داستان کا
یوں سمایا کہ یہ وحدت واقعی کثرت کی جلوہ گاہ بن گئی۔

مرثیے کی اس تشکیلِ جدید کے دعوے دار میر ضمیر ہیں۔ انھوں نے
علی اکبر کے حال میں ایک مرثیہ لکھا اور جملہ اجزائے مرثیہ کا التزام کر
مرثیے کی اس نئی طرز میں اپنی اوّلیت کا دعوا اس طرح کیا۔[1]

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکلِ نبی کے — سن بارہ سو انچاس تھے ہجرِ نبوی کے
آگے تو یہ انداز سُنے تھے نہ کسی کے — اب سب یہ مقلّد ہوئے اس طرزِ نوی کے
دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا
اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

بند کے دوسرے مصرعے سے ظاہر ہے کہ یہ جدید مرثیہ سنہ ۱۲۴۹ھ / ۱۸۳۳ء
میں لکھا گیا تھا اور جس طرزِ نوی کا یہاں دعوا کیا گیا ہے اسے ضمیر کے ا

۱۔ اردو مرثیہ۔ (سفارش حسین) ص ۲۸۷

نقادنے صرف "ایجاد سراپا" پر محمول کیا ہے ورنہ اس کے علاوہ مرثیے میں کسی اور نوایجاد چیز کا پتہ نہیں چلتا۔ اس سلسلے میں راسخ عظیم آبادی کے ایک مرثیے کا ذکر بھی آگیا ہے۔ راسخ عظیم آبادی کا انتقال ۱۲۳۸ھ (۱۸۲۲ء) میں ہوگیا تھا یعنی میر ضمیر کی طرزِ نوی سے گیارہ سال قبل۔ اس سے ظاہر ہے کہ یہ مرثیہ "طرز نوی" سے بہت پہلے لکھا گیا تھا۔ اس مرثیے میں حضرت علی اکبر کی رخصت کا واقعہ خصوصیت سے نظم کیا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیے کا جز "رخصت" ضمیر کی ایجاد نہیں ہے[۲] بلکہ یہ ان سے پہلے راسخ عظیم آبادی کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے علاوہ فصیح ایک مرثیہ قابل توجہ ہے

مومنو فاطمہ کے لخت جگر تھے حسین

یہ مرثیہ میر ضمیر کے دعوے سے تیرہ چودہ سال بیشتر لکھا گیا تھا۔ اس میں چہرہ، رخصت، رزم، اور شہادت وغیرہ سبھی اجزا موجود ہیں البتہ سراپا کی کمی ہے[۳] جس سے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ مرثیے کی "تشکیل جدید" کا سہرا صرف ضمیر کے سر باندھنا مناسب نہیں تاہم مرثیے میں سراپا ضمیر کی ایجاد ہے[۴]
لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ کیا اجزائے مرثیہ کی ایجاد اور تشکیل جدید ایک ہی چیز ہے یا دو مختلف چیزیں ہیں۔ جہاں تک اجزائے مرثیہ کا تعلق ہے تو منتشر حالت میں یہ ضمیر سے قبل ہی ملتے تھے بلکہ دکن ہی میں ان کا آغاز ہوگیا تھا اس کے باوجود ان اجزاء کا شعوری التزام اور اہتمام جو ضمیر کے یہاں نظر آتا ہے وہ اس سے پہلے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتا اس لیے ضمیر کے یہاں "تشکیل جدید" کا دعوا تو صحیح ہو سکتا ہے لیکن اجزا کے نام پر کوئی ایجاد ان سے منسوب کرتے وقت کچھ مزید تحقیق سے کام لینا

۱۔ نگار۔ اصناف سخن نمبر۔ جنوری، فروری ۱۹۵۷ء ص ۲-۳-۴۔ ایضاً ص ۹-۸

ہوگا چنانچہ اس بحث میں مرزا دبیر کے یہ دو مرثیے خصوصی توجہ چاہتے ہیں

۱۔ خیمۂ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا

۲۔ خورشید کا طلوع ہے برجِ خیام سے

ان مرثیوں کا زمانۂ تصنیف، دبیریوں کے بقول ۱۲۴۰ھ (۱۸۲۴ء) سے آگے نہیں جاتا۔[۱] یہ دونوں مرثیے دفترِ ماتم کی پہلی جلد میں شامل ہیں اور فہرست میں نمبر ۴ اور ۱۲ پر مندرج ہیں۔ ان مرثیوں میں چہرہ، آمد، سراپا اور رزم وغیرہ اجزائے مرثیہ پائے جاتے ہیں البتہ ان اجزا کا بیان اتنا تفصیلی اور التزامی نہیں ہے جتنا کہ ضمیر کے یہاں ہے۔ لیکن ہماری بحث کا موضوع چونکہ "سراپا" کی ایجاد ہے اس لیے مسئلہ یہ ہے کہ آیا سراپا ان مرثیوں میں دبیر ہی کی ایجاد ہے؟ نیز یہ، ان مرثیوں کا زمانۂ تصنیف کیا واقعی ۱۲۴۰ھ سے آگے نہیں جاتا؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ زمانے کی یہ تعیین دبیریوں نے کی ہے اور ان میں اکثر راوی غیر ثقہ رہے ہیں، اس لیے دبیریوں کے قول کو تاریخی شہادت کا درجہ مشکل ہی سے مل سکتا ہے۔ لہٰذا تاریخی شہادت کے لیے ہم دبیر کے ایک اور مرثیے کی طرف رجوع کریں گے۔

سید مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتب خانے میں دبیر کے مرثیوں کی چھ قلمی بیاضیں راقم کی نظر سے گزری ہیں۔ ان میں سے ایک بیاض میں یہ مرثیہ بھی شامل ہے؛

زینب کے پسر معرکہ آرائے وغا تھے

یہ مرثیہ دفترِ ماتم کی دسویں جلد میں نمبر چار پر مندرج ہے۔ بیاض میں مرثیے کی تاریخِ کتابت ۱۲۴۵ھ (۱۸۲۹ء) درج ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ

۱۔ ملاحظہ ہو ردّ الموازنہ ص۵ تا ص۱۱

یہ مرثیہ ضمیر کی طرز نوی سے کم سے کم چار سال بیشتر لکھا گیا تھا۔ اس مرثیے میں عون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو:-

آغاز جوانی ہے نہیں عہد جوانی ہے آمد خط حسن جوانی کی نشانی
آفاق میں بے مثل ہیں حیدر کے یہ جانی اک بھائی مگر دوسرے بھائی کا ہے ثانی
افلاک پہ یہ جلوہ فگن شام و سحر ہیں
تصویریں انھیں کی یہ دو خورشید و قمر ہیں

ہے ابروؤں کی سطر میں یہ خم جو ہویدا قدرت کے مصور کا ہے اک یہ بھی معما
اس درجہ کھنچے خوب یہ دونوں رخ زیبا نقاش بھی خود ہو گیا مصروف تماشا
خامہ تھا ادھر دیدۂ نقاش ادھر تھے
یہ نقش کھنچے خم کہ یہ رخ مد نظر تھے

یہ بند اس بات کا ثبوت ہیں کہ "سراپا" ضمیر کی ایجاد نہیں ہے اور اگر یہ صحیح ہے کہ ضمیر کے زیر بحث مرثیے سے قبل بھی "سراپا" کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتا[1] تو مرثیے میں سراپا دبیر کی ایجاد ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ مرزا دبیر کے یہاں اس ایجاد کا وہ شعور نہیں پایا جاتا جو ضمیر کے یہاں ملتا ہے اور غالباً یہ ضمیر کا شعور ہی تھا جس کی وجہ سے وہ مرثیے کے منتشر اجزا یکجا کرنے میں کامیاب ہو گئے اور مرثیہ کو وہ نئی صورت دی جسے آج تشکیل جدید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

اس تشکیل جدید کے بعد مرثیے کے اس دور کا آغاز ہوا جو ادبی تاریخ میں کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ اسی دور میں مرثیے کی منفرد ادبی حیثیت تسلیم کیا گیا اور مرثیہ نگار کو فن کار کا درجہ ملا۔ اس دور کا مرثیہ لکھنؤ کی ثقافتی تاریخ ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ہم لکھنؤ کو بغیر مرثیے کے اور مرثیے کو بغیر لکھنؤ کے کما حقہ نہیں سمجھ سکتے۔ اس دور کے فن کاروں میں دبیر، انیس، تعشق، مونس اور انس شامل ہیں۔

---

[1] مسیح الزماں خاں لکھتے ہیں کہ "ضمیر کے معاصرین دلگیر اور فصیح نے بھی سراپا کو اپنے مرثیوں کا جز بنایا ہے" (اردو مرثیے کا ارتقا ص ۲۵۶)، لیکن اس بیان سے تقدیم و تاخیر کا فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

...بیر کا عہد

شاعری اگر ذات کا اظہار ہے تو اس کا مطالعہ سوسائٹی کا مطالعہ
ہے۔ شاعر کے نفسی میلانات متوارث سہی لیکن اس توارث کے پیچ وخم
ج متعین کرتا ہے۔ اس لیے سماجی رجحانات اور شاعر کے ذہنی تعینات
ادب میں تاریخ کا عمل شروع ہوتا ہے۔ وہ جو کہا جاتا ہے کہ شاعری
سماجی حالات اور اقتصادی تقاضوں کی بازگشت ہوتی ہے اور ہر عہد
رجحانات ہی شاعری کا مزاج تیار کرتے ہیں تو اس کا مقصد اس
یخی دستاویز کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے جس کے وسیلے سے ہم ادب
فہیم کرنا چاہتے ہیں۔ مطلب یہ کہ شعری مطالعے کا سفر شاعر کی ذات سے شروع
تا ہے لیکن اس سفر کا ایک طویل راستہ شاعر کے عہد سے ہو کر گزرتا ہے۔
مطالعۂ دبیر میں یہ سفر اورنگ زیب کے بعد (۱۷۰۷ء) سے شروع ہوتا
ہے اور واجد علی شاہ کے زوال (۱۸۵۶ء) پر مختتم ہو جاتا ہے۔ شمالی ہندوستان
ں اردو ادب کا تاریخی مطالعہ زیادہ تر اسی دور پر مشتمل رہا ہے جس کی تلخیص
ہے کہ زمامِ اقتدار جب اورنگ زیب کے جانشینوں کے ہاتھ میں
ئی تو تدبّر و فراست کا مقام عیش و نشاط کو ملا اور دربار کا ماحول چونکہ تائید
رجی حضوری کا ماحول ہوتا ہے تنقید اور اصلاح کا نہیں اس لیے شاہی میلانات
اثر ان تمام امرا اور جاگیرداروں پر پڑا جو براہ راست سماجی اور اقتصادی رشتوں
کے لیے ذمّے دار تھے۔ چنانچہ دلّی کی حکومت جب عیش کوشی کا وسیلہ بنی تو

اس کی سب سے پہلی ضرب روزگار کے وسائل پر پڑی اور اقتصادی حالت کچھ اس درجہ خراب ہوئی کہ فاقہ مستی کے اثرات خود شاہی محل تک پہونچنے لگے[1] اس اقتصادی بدحالی اور حکومت کی بے تدبیری نے جس سیاسی ادبار کو جنم دیا اس کی تاریخ میں "سادات بارہہ کا تسلّط، ان کے ہاتھوں فرخ سیر کی بے کسانہ موت اور پھر تورانی امرا کے ہاتھوں ان کا زوال، مرہٹوں کی بغاوت اور پھر ان کا عروج، قوم سکھ کی بغاوت اور ان کا انسانیت سوز سلوک، نادرشاہ کا حملہ اور دلی کے کوچہ و بازار میں قتلِ عام، احمد شاہ ابدالی کے ہندوستان پر حملے، مرہٹوں اور ابدالی کے درمیان پانی پت کا میدانِ جنگ، ایرانی و تورانی امرا میں سیاسی رقیبانہ کشمکش اور اس کے مہلک نتائج[2]، عنواناتِ جلی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دلی" کے سیاسی زوال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ریاستیں اپنے آپ میں زیادہ خود مختار اور آزاد رہنے لگیں۔ اس صورتِ حال کا اثر بھی مرکز کی اقتصادی حالت پر پڑا۔ لیکن دوسری طرف ان ریاستوں کی اقتصادی حالت نسبتاً بہتر تھی جو مرکز کے اثر سے آزاد ہوتی جارہی تھیں۔ اودھ بھی اسی طرح کی ایک ریاست تھی اور اقتصادی نقطۂ نظر سے دوسری ریاستوں کے مقابلے میں اسے ایک امتیاز حاصل تھا۔ اس ریاست کے بانی محمد امین سعادت خاں برہان الملک تھے۔

محمد امین بہادر شاہ اوّل کے عہد (۱۷۰۸ء) میں ایران سے ہندوستان آئے[3] اور اپنی قابلیت اور صلاحیت کے سہارے اودھ کے صوبے دار بن گئے

۱۔ ملاحظہ ہو "دلی میں اردو شاعری کا فکری و تہذیبی پس منظر" ص؟ ۲۔ شاہ ولی اللہ محدث" ص ۲۲۸ ۳۔ تاریخ اودھ جلد ۱ ص

جس کا صدر مقام فیض آباد تھا۔ برہان الملک نے ریاست کے نظم ونسق پر خاصی توجہ صرف کی اور اس کی اقتصادی حالت اتنی مستحکم کردی کہ صفدر جنگ اور ان کے بعد شجاع الدولہ کے زمانے میں جب اودھ کے عروج کا دور شروع ہوا تو رونق اور خوش حالی کے سبب فیض آباد کو دلی پر ترجیح دی جانے لگی۔[۱]

ادھر دہلی کے زوال نے ارباب علم وفن کو فطرت کے اظہار پر مجبور کردیا تھا اور یہ پانی نشیب کی طرف بہنا شروع ہو گیا تھا۔ دلی سے نکلنے کے بعد چوں کہ قریب تر ریاست اودھ کی ریاست تھی جو اس قربت کی وجہ سے دلی کی تہذیبی وثقافتی میراث کی دعوے دار بھی ہوسکتی تھی اس لیے ارباب علم وفضل اور اور اہل فن کا رُخ جو فیض آباد کی طرف ہوا تو تہذیب وتمدن کی بظاہر وہ نئی بساط بھی جس کے سارے مہرے دلی سے درآمد کیے گئے تھے۔

برہان الملک سے لے کر شجاع الدولہ تک اگر اودھ کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سیاسی بیدار مغزی، انتظامی صلاحیت اور اقتصادی استحکام سے عبارت نظر آئے گی ابھی یہاں اس تہذیب وثقافت کے بال و پر نہیں نکلے تھے جن کی وجہ سے اودھ کو دلی کے مقابل ایک انفرادیت حاصل ہوئی تھی۔ لیکن جب خود شجاع الدولہ بکسر کی جنگ کے بعد سیاسی حالات سے بے نیاز ہوکر خود اپنی ہی ذات کو محور بنا کر بیٹھے تو دلی کی وہ ساری علمی، ادبی، مذہبی، سماجی اور جنسی سرگرمیاں جن سے یہاں کی تہذیب عبارت تھی اودھ کی طرف منتقل ہونے لگیں اور یہاں پہونچ کر ان چیزوں نے دلی کے مقابل جس علاقائی امتیاز کو قائم کیا وہ دراصل تہذیب کا اگلا قدم تھا یہ خود کوئی نیا سماج یا نئی تہذیب نہ تھی۔ چنانچہ ادبی سطح پر دیکھیے تو تمام اصنافِ سخن اور ان کا خارجی آہنگ۔

۱۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری ص ۲۳

جیسے دبستانِ لکھنؤ کی خصوصیت بتایا جاتا ہے دلّی کے دبستان کی ابتدائی خصوصیت تھی جس کی گونج آخری دور میں مومن کے یہاں سنائی دیتی ہے. ریختی کو آزاد نے لکھنؤ کی ایجاد بتایا ہے[1] لیکن حقیقت میں یہ دکنی ایجاد دلّی کے راستے سے لکھنؤ پہونچی تھی۔ یہاں پہونچ کر یہ اس جنسی بے راہ روی اور لذت کام و دہن کے اظہار کا وسیلہ بنی جس کے ہاتھوں دلّی کے تخت و تاج کو زوال نصیب ہوا تھا۔ شیعیت کے وہ ادارے جن کی توسیع اودھ میں ہوئی ان کی بنیاد دہلی ہی میں پڑ چکی تھی۔ اورنگ زیب کے بیٹے بہادر شاہ اوّل نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا تھا اس کے عہد میں لال قلعے میں عزاداری کا جو ماحول تھا اس کا نقشہ گزشتہ باب میں پیش کیا جا چکا ہے۔ شمالی ہند میں مرثیے کی تاریخ کو اگرچہ ہم نے دکنی مرثیے کے تسلسل میں نہیں رکھا ہے جس کے کچھ تاریخی اسباب ہیں۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ دبیر کے عہد میں مرثیے کا ارتقاء دکن سے دلّی اور پھر اودھ تک مواد اور ہیئت کے منزل بہ منزل سفر کا نام ہے اور مرثیے کی ہیئت کا ارتقائی عمل تو دلّی ہی میں مکمل ہو گیا تھا۔ دلی کے سماج پر صدیوں سے تصوف کا غلبہ تھا جس نے خانقاہوں، مزاروں، عُرسوں اور قوالیوں کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ دلی کا یہ مذہبی رجحان اودھ میں فرق عقائد کی وجہ سے کربلاؤں امام باڑوں، مجلسوں اور مرثیہ خوانیوں کے روپ میں ظاہر ہوا۔ عوامی سطح پر تفریحات اور دلچسپیوں کا حال دونوں جگہ یکساں تھا البتہ فرق یہ ہے کہ تاریخ کے اس دور میں دلی ایک ایسا شہرِ آشوب تھا جس کے شور میں ان (عوامی) قدروں کی لے زیادہ بلند نہ ہونے پائی بلکہ آئے دن کی بربادیوں اور خانقاہی اثرات نے جس دنیا بیزاری کا سبق پڑھایا تھا اس نے جذبے

---

[1] ملاحظہ ہو آبِ حیات ص ۳۴۶ الہ آباد ایڈیشن ۱۹۶۷ء)

کی آنچ کو اتنا دھیما کر دیا تھا کہ غزل میں داخلیت بن کے نمایاں ہو سکا۔ اس کے برعکس لکھنؤ کو ایسے کسی آشوب کا سامنا نہ تھا یوں بھی اس کی حیثیت مرکزی نہ تھی اس پر اقتصادی بے نیازی نے ان قدروں کو کچھ ایسا گلے لگایا اور ان کی لے کچھ اتنی بلند ہوئی کہ اودھ کا تہذیبی آہنگ بن گئی اسی آہنگ کو ادب میں خارجیت کے نام سے پکارا جاتا ہے جس کے پس منظر میں سب سے اہم عنصر جنس کا میلان قرار دیا گیا ہے۔ جنس کا یہ میلان شجاع الدولہ کے عہد میں شروع ہوا تھا۔ خود شجاع الدولہ کو عورتوں سے خاصا لگاؤ تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے عہد میں نہ صرف علم و فن کی وہ بساط بچھی جس نے دلی کے باکمالوں کو اپنی طرف کھینچ لیا بلکہ جنس کا بازار بھی لگا۔ تاہم شجاع الدولہ کے عہد میں اس بازار کا بھاؤ اپنی حد سے آگے نہ بڑھ سکا تھا۔

لیکن شجاع الدولہ کے جانشین اودھ کی سیاسی بیدار مغزی اور اقتصادی شعور کی روایت کو برقرار نہ رکھ سکے۔ چنانچہ جب آصف الدولہ (۱۷۷۵ء) مسند نشین ہوئے تو حکومت کو ریاست کے نظم و ضبط کے بجائے لذتِ کام و دہن کے حصول کا ذریعہ بنا لیا گیا۔ عیش و عشرت کی داد دینے کے لیے سب سے پہلا کام یہ کیا کہ ریاست کا صدر مقام فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تاکہ اپنے اعمال اور اسراف کو والدہ کے احتساب سے محفوظ رکھ سکیں۔ اس احتساب کی گرفت سے آزاد ہوئے تو اسراف کا وہ دور شروع ہوا کہ صرف ان کے باورچی خانے کا خرچ پچاس ہزار روپے ماہوار پر چلتا تھا[۱] دوسری فضول خرچیوں کا خزانۂ عامرہ پر جو اثر پڑا ہوگا اس کے لیے قیاس سے کام لیا جا سکتا ہے۔

اس شاہی فضول خرچی کا جو اثر عام لوگوں کے اخلاق پر ہوا اس کا

۱۔ سرشار۔ ایک مطالعہ ص ۲۶

اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں مال وزر کے لالچ میں عوام اپنی عورتوں کو بادشاہ کے حضور لاکر پیش کیا کرتے تھے[1] اس آسائش کشش سے فائدہ اٹھاکر نصیر الدین حیدر نے ایک عیش محل ترتیب دیا جس میں چار پانچ سو حسین وجمیل عورتیں ملازم تھیں[2]۔ اسی طرح واجد علی شاہ نے جو پری خانہ قائم کیا تھا اس کے داروغہ، ارباب نشاط تو زبردستی بھی حسین وجمیل لڑکیوں کو واجد علی شاہ کی خدمت میں لاکر پیش کرتے تھے[3] محلوں میں پہونچنے والی یہ عورتیں ظاہر ہے خانہ زاد نہ رہ جاتی تھیں بلکہ ان کے وسیلے سے وہ میلان پروان چڑھ رہا تھا جس کو جنسی بے راہ روی، عریانی فحاشی اور بے حجابی کے علاوہ تکلّف، تصنّع اور بناوٹ کے نام دیے جاتے ہیں۔ ان چیزوں کا اظہار عوامی تقریبات میں خاص طور پر ہوتا تھا جن میں مشاعرے، میلے ٹھیلے اور عام تفریحات شامل تھیں۔ اس کے علاوہ قصہ خوانی یا داستان گوئی، بھانڈوں کی نقلیں، بہروپیوں کے روپ، بھگت بازوں کے عشوے ایسی تفریحات تھیں جن کا اہتمام میلوں میں، بڑی بڑی دعوتوں اور خوشی کی تمام تقریبات کے موقعوں پر کیا جاتا تھا[4] اس طرح فارغ البالی، فضول خرچی، تفریح بازی، عیاشی، تکلّف، تصنّع اور بناوٹ نے سماجی امتیازات کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ غرضیکہ سارا لکھنؤ رنگ رلیوں میں مصروف تھا اور ایک وارفتگی اور سرشاری کی کیفیت طاری تھی۔ اس کیفیت نے براہ راست ادب کو بھی متاثر کیا۔

ابتدا میں دلی سے لکھنؤ آنے والے شاعروں کے یہاں اس ماحول کا اثر نہیں جھلکتا لیکن جیسے جیسے اودھ کو سیاسی و تہذیبی انفرادیت حاصل ہوتی

۱۔ تاریخ اودھ جلد ۳ ص ۳۹-۱۲۸ ۲۔۔۔۔ ص ۱۸۵ ۳۔ پری خانہ ص ۲۱

۴۔ ملاحظہ ہو اردو ڈراما اور اسٹیج ص ۴۳ اور ص ۴۵

گئی شاعری کا رنگ بھی بدلنے لگا۔ عشقیہ مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ ہزل گوئی کا رواج ہوا، واسوخت اور ریختی کو اصنافِ سخن کا درجہ ملا اور نسائیت اس دَور کی شاعری کا مزاج بن گئی جس کے بارے میں ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں

"دراصل یہ ایک قسم کی جنسیاتی پسپائی کی علامت ہے جو اس دور کی شاعری میں طرح طرح سے ظاہر ہوئی ہے۔ علاوہ اور اسباب کے ریختی کے رواج اور اس کے خالص لکھنوی انداز میں اس جنسیاتی پسپائی کا بھی دخل ہے جہاں مَردوں نے مردانہ اظہارِ عشق کی جگہ عورتوں کی زبان میں ان کے جذباتِ ہوس ادا کیے ہیں۔ یہ منظر اس زمانہ میں کوئی عجیب نہ تھا کہ ریختی گو مرد شعرا عام محفلوں میں زنانے کپڑے پہن کر شامل ہوتے تھے اور عورتوں کے ناز نخرے دکھاتے تھے!"

یہ جنسیاتی پسپائی شاعری میں جہاں بے حجابی اور فحاشی کی شکل میں ظاہر ہوئی وہاں تکلف اور تصنع شعر میں زبان وبیان اور نازک خیالی کی صورت میں ظاہر ہوے۔ اس پر ایک تازیانہ یہ لگا کہ ناسخ نے شاعری کے اصول وضع کر ڈالے جس نے زبان کے فطری دھارے سے خیال کا رشتہ کاٹ دیا اور ذہنی ورزش کا وہ دور شروع کیا جس کے بارے میں امداد امام اثر لکھتے ہیں:۔

وہ خیالاتِ شیخ (ناسخ) کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطۂ غزل سرائی میں داخل ہو گئے جو درحقیقت احاطۂ غزل سرائی سے باہر ہیں۔ اس زور آزمائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ واردات اور جذباتِ قلبیہ اور دیگر امور ذہنیہ کے مضامین سے شیخ کی غزلیں ہوا ہو گئیں اور غزل سرائی کا مقصد فوت ہو کر ایک ایسی قسم کی

۱۔ جرأت۔ ان کا عہد اور عشقیہ شاعری ص ۹۲

شاعری ایجاد ہوگئی جس پر نہ قصیدہ گوئی اور نہ غزل سرائی دو
میں سے کسی کی تعریف صادق نہیں آتی[1]

یعنی غزلیں صرف قافیہ پیمائی کے لیے لکھی جارہی تھیں۔ ڈھونڈ ڈھونڈ کر قافیے لائے جاتے تھے نتیجے میں غزلیں اتنی طویل ہوجاتی تھیں کہ نہ تو غزل رہتی تھی نہ قصیدہ بلکہ میکانکی انداز پر ڈھالی ہوئی کوئی تیسری چیز بن جاتی تھی۔ اس میکانکی اندازِ بیان کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ شاعری کو جوہرِ ذاتی میں شمار کیا جاتا تھا اس لیے غیر شاعر اساتذہ سے کلام خرید کر مشاعروں میں پڑھا کرتے تھے[2] اور جب شاعری اس طرح تجارت کا مال بن گئی تو تاثیر اور جذبے کی جگہ مضامین کی سبیل اور قافیوں کے انبار کو مل ہی جانی چاہیے تھی۔

اس سلسلے میں لکھنؤ کی وہ مخاصمتیں بھی توجہ طلب ہیں جو سودا اور ضاحک کے زمانے میں شروع ہوئی تھیں جنھوں نے بعد کو ادبی اکھاڑوں کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ لہٰذا مصحفی و انشا، آتش و ناسخ اور انیسیوں اور دبیریوں کے مناقشے اسی دور کی یادگار ہیں۔ ان مقابلوں اور مجادلوں میں فکر و خیال یا تاثیر کے بجائے شعر میں حسنِ ادا، بندش اور لفظی رعایتوں پر داد دی جاتی تھی اور فریقِ مخالف کے کلام میں انھیں خامیوں کو تلاش کیا جاتا تھا۔ اس لیے شعرا خارجی لوازم کی طرف زیادہ توجہ دینے لگے اس طرح یہ ادبی ادارے شعری تفریح کا وسیلہ بن گئے جن میں عوام و خواص یکساں دل چسپی لیتے تھے ان کے ذوق کی تسکین سچی جذبات نگاری سے نہیں ہوتی تھی بلکہ زبان کے حسن، بیان کی لطافت، مضمون آفرینی اور صنعت گری کے کمال سے محظوظ ہوتے تھے۔

لکھنؤ کے اس خارجی آہنگ کا ایک اور لیکن اہم سبب شیعیت بھی ہے۔ دہلی

۱۔ کاشف الحقائق ص ۱۳۹ ۲۔ ملاحظہ ہو آب حیات ص ۳۸۵

میں اورنگ زیب کے جانشینوں کے شیعی میلانات اور ایرانی اثرات کے باوجود شیعیت نے عوامی اور سرکاری ادارے کی حیثیت اختیار نہ کی تھی اس کے برعکس صوفیہ کی خانقاہوں کا زیادہ اثر تھا۔ من جملہ دیگر اسباب کے اس اثر کو بھی دلی کے داخلی آہنگ کا سبب بتایا جاتا ہے۔ لیکن شیعیت کو چونکہ تصوف سے کوئی علاقہ نہیں اس لیے اودھ جو ایک شیعی ریاست تھی وہاں صوفیانہ اندازِ فکر کے بجائے عزاداری اور مرثیہ نگاری کا رواج ہوا۔ ادھر مرکز سے بے نیاز ہوکر اودھ کے حکمرانوں نے ملکی دولت کو جہاں عیش و نشاط پر صرف کیا وہیں ایران کے صفوی حکمرانوں کی طرح شیعیت کی ترویج واشاعت کے لیے بھی اس دولت اور اقتدار کو استعمال کیا گیا یہ تحریک آصف الدولہ کے زمانے میں شروع ہوئی چنانچہ ان کے نائب حسن رضا خاں جو ایک مذہبی آدمی تھے وہ شیعیت کی تبلیغ واشاعت میں لگے رہتے تھے ان کی کوشش سے ہزاروں خاندان سنی سے شیعہ ہوگئے اور ان کو جاگیریں ملیں جو اپنی ضد پر قائم رہے ان کی جاگیریں ضبط کرلی گئیں شاہ علی اکبر چشتی مودودی کے مشورے اور ملا محمد فیض آبادی کی تحریک سے نواب حسن رضا خاں نے جمعہ وجماعت قائم کرکے سب سے پہلے مولوی سید دلدار علی نصیر آبادی کی اقتدا میں ۱۳ رجب سنہ ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۵ء) کو نماز جمعہ ادا کی۔ اس طرح شیعیت کو سرکاری تائید حاصل ہوگئی۔[۱]

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں تبلیغ کی یہ رسم زندہ کی گئی اور جلوس کے پہلے ہی سال میں حکم دیا گیا کہ تمام ساکنانِ سلطنت سیہ پوشی اور عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور چہلم تک بیاہ و نکاح اور دیگر لوازم شادی کو ترک کریں ورنہ سزا ہوگی[۲]۔ شیعیت کی تبلیغ واشاعت کے یہ عزائم اپنی جگہ

۱۔ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری ص ۲۵ (فٹ نوٹ)   ۲۔ تاریخ اودھ جلد ۵ ص ۳۹۵

لیکن اودھ کے ارباب دولت اب اتنے بھی ذی اقتدار نہ تھے جتنے شجاع الدولہ تھے۔ اودھ کا سیاسی اقتدار کمپنی کے پاس تھا۔ ملکی نظم و نسق کی دیکھ بھال کے لیے ریزیڈنٹ موجود تھا۔ ادھر سنی اکثریت علمائے فرنگی محل کے زیر اثر تھی چنانچہ بادشاہ کا حکم موجب نزاع ہوا تو کمپنی کو مداخلت کرنی پڑی[1] اور بادشاہ کو اس محاذ پر جو پسپائی نصیب ہوئی تو اس کا یہ اثر ہوا کہ نظام ملکی و مالی سے بے نیاز ہو کر مذہبی رسومات و ابداعات میں منہمک ہو گئے۔ اس انہماک کی خاطر انھوں نے ایک درگاہ بارہ امام کی تیار کی جس میں بارہ کمرے تھے۔ ہر کمرے میں زربفت کے پرتکلف شامیانے تھے جن میں موتیوں کی جھالریں کلابتو اور بادلے سے ٹنکی ہوئی تھیں۔ ان شامیانوں کے لیے چاندی کے ستون تھے جن پر طلائی کام تھا کنول کے بنے ہوئے ایسے شمع دان تھے جن پر سونے کا نہایت خوشنما کام کیا گیا تھا۔ قد آدم آئینے لگائے گئے تھے اور ہر کمرے میں سونے چاندی کی ضریح رکھی گئی تھی۔ ہر امام کی ولادت یا وفات کے دن مجلس ہوتی تھی جس میں مرثیہ خوانی کا بھی اہتمام ہوتا تھا۔ شربت، میوہ اور مٹھائی تقسیم ہوتی تھی ان تمام رسومات پر مجموعی طور پر چار پانچ لاکھ روپے سالانہ سے کم خرچ نہ ہوتا تھا۔[2]

غازی الدین حیدر اور ان کی بیگم کا مذہبی انہماک تو شدتِ عقائد سے لذتِ ایجاد تک جا پہونچا تھا انھوں نے اپنے ذوقِ ایجاد سے کام لیکر صحیح النسب سیدوں کی خوبصورت لڑکیاں ائمہ اثنا عشری کی بیویاں قرار دیں جو "اچھوتیاں" کہلاتی تھیں لیکن ان کے یہاں اماموں کی پیدائش بھی ہوتی تھی اور پیدائش کی تقریبات بڑی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں[3] ان ابداعی رسومات پر جو اخراجات ہوتے تھے ان کے بارے میں کمال الدین حسینی نے لکھا ہے:-

---

۱-۲- تاریخ اودھ جلد ۲ ص ۳۹۵ ۳- گزشتہ لکھنؤ ص ۵۲

مصارف عیش و عشرت اور رسومات نو احداث و ابداعی عزاداری محترم، ایام چہلم، تیاری امام باڑہ بارہ امام علیہم السلام اور ان سب کی آرائش پر اتنا صرف ہو چکا تھا کہ گمان دفینۂ خزانۂ عامرہ میں جاروب کشی بھی ہوئی[1]

تاریخ کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ جیسے جیسے اودھ کی سیاسی بے دست و پائی بڑھتی چلی گئی حکمراں دادِ عیش اور فکر عقائد میں زیادہ سے زیادہ مصروف ہوتے چلے گئے اور ریاست کی آمدنی انھیں امور پر خرچ ہونے لگی۔ محمد علی شاہ نے کربلائے معلیٰ اور حضرت عباس کے روضے کی تعمیر پر لاکھوں روپیہ صرف کیا۔ ۱۸۳۹ء میں ۳۶ لاکھ روپیہ ایسٹ انڈیا کمپنی میں داخل کر کے ایک ٹرسٹ قائم کیا تاکہ یہ روپیہ ہر سال عزاداری کے کام آتا رہے[2]۔ امجد علی شاہ نے اپنی مذہبی عقیدت کی بنا پر عدالت کا سارا کاروبار مجتہدین کے حوالے کر دیا تھا اس کے علاوہ خزانۂ عامرہ سے جو زکات ادا کی جاتی تھی اس کی تقسیم بھی ان مجتہدین کے مشورے ہی سے ہوتی تھی اور قبل اس کے کہ یہ تقسیم عمل میں آئے کارپردازوں کا عملہ اور وزیر اعظم اس میں سے اپنا حق لے لیا کرتے تھے[3]۔ اس طرح بادشاہ کے دینی انہماک کی وجہ سے ملک کی دولت آسانی سے خرد برد ہو جاتی تھی۔

اس ماحول میں عزاداری نے ایک سماجی اور ثقافتی ادارے کی حیثیت سے ابھرنا شروع کیا۔ نئے نئے امام باڑے اور درگاہیں بننا شروع ہوئیں جہاں مجالس عزا منعقد کی جاتی تھیں۔ مجلسیں اس کثرت سے ہوتی تھیں کہ بقول عبدالحلیم شرر اگر کوئی آدمی پتہ لگاتا رہے تو سال بھر تک ان مجلسوں کے

۱۔ تواریخ اودھ جلد ۴ ص ۳۱ ۲۔ بحوالہ بیگمات اودھ ص ۱۷۵

۳۔ تواریخ اودھ جلد ۵ ص ۲۷۱

سہارے ہی بلاناغہ روٹی کھا سکتا تھا[1]۔ ان مجالس کے سبب نوحہ خوانی، سوز خوانی اور مرثیہ گوئی کی لے بڑھی، عزاداری میں نئی نئی رسومات کا یہ اثر ہوا کہ مرثیے میں عجیب وغریب روایات نظم کی جانے لگیں جن کے سہارے اسے طولانی کیا گیا۔ مرثیے صرف اصحابِ کربلا کے حال ہی میں نہیں بلکہ جملہ ائمہ کے حال میں لکھے جانے لگے[2]۔ مجالسِ عزا میں جو تحسین اور قدر و منزلت مرثیہ نگار کی ہوتی تھی وہ عام محفلوں میں بڑے بڑے شاعروں کو نصیب نہ ہوتی تھی۔

لکھنؤ میں مرثیے کے فروغ پر ایک دوسرے نقطۂ نظر سے بھی روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ ہر مذہب اپنے دورِ آغاز میں روحانی قوت، جوشِ عمل اور حسن اخلاق کی بنیادوں پر استوار ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن جیسے جیسے زمانے کی منزلیں طے کرتا ہے اس کی اصل روح کا دائرہ تاریخ کے صفحات پر محیط ہوتا چلا جاتا ہے اور قوم چند ایسے عقائد و رسومات کی پابند ہوکر رہ جاتی ہے جو اس کے زوال کو تو سہارا نہیں دے سکتے لیکن اخلاقی تائید ضرور بن جاتے ہیں لہٰذا دلی کی سوسائٹی کو جب اس کی بے عملی کے سبب زوال نصیب ہوا اور ماحول کی رکاکت نے شاعری پر اثر انداز ہونا شروع کیا تو وہ عقائد و رسومات جو تصوف کے واسطے سے مذہب میں راہ پاگئے تھے قومی زوال کو تو نہ روک سکے البتہ شاعری کو ابتذال کی راہوں پر چلنے سے ضرور روک لیا۔ اس طرح تصوف کے عارفانہ اور اخلاقی مضامین شاعری کا تزکیہ کرنے کے کام آگئے۔

اسی طرح جب لکھنؤ میں شاعری کی بساط بچھائی گئی تو یہاں کا اہم ترین سماجی عنصر تھا فارغ البالی جس نے تعیش کا رنگ اختیار کرلیا تھا۔ اس

۱۔ گزشتہ لکھنؤ ص ۷۳-۲۷۲

۲۔ ملاحظہ ہو دفترِ ماتم از مرزا دبیر

وسیلے سے جنسی بے راہ روی کی لے بڑھی تو شاعری پر اس کا یہ اثر ہوا کہ معشوق کے خارجی لوازمِ حسن کو سفلی جذبات کی تسکین کے لیے نظم کیا جانے لگا۔ عُریانی اور بے حجابی کا زور بڑھا، شاعری عورتوں کی زبان میں کی جانے لگی اور کھُل کر بازاری اور عامیانہ جذبات کا اظہار ہونے لگا تو شاعری کو اخلاقی سہارا دینے کے لیے مرثیے سے کام لیا گیا اور تزکیۂ نفس کے لیے مجالسِ عزا کا انعقاد ہونے لگا۔ یہ واقعہ اس امر کی طرف اشارا کرتا ہے کہ لکھنؤ میں اگر مرثیہ نہ ہوتا تو دلی کی عارفانہ شاعری کے بعد اس کو اخلاقی تائید کا ملنا ہی دشوار ہو جاتا لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنؤ کے بگڑے ہوئے سماج نے ادب میں جن چیزوں کو راہ دی (مثلاً سراپا) مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ کر ان کا تزکیہ کر دیا۔

لکھنؤ میں جو شاعری کا نیا آہنگ اختیار کیا گیا تھا اور جو اصلاحیں اور تبدیلیاں کی گئیں تھیں ان کا اثر بھی مرثیے پر ہوا۔ ابتدا میں مرثیہ پچاس ساٹھ بندوں سے آگے نہیں بڑھا لیکن غزل کی طرح اب مرثیے بھی طویل ہونے لگے، ان میں روایتیں بیان کی جانے لگیں، نئے نئے موضوعات داخل کیے گئے۔ اس طرح ناسخ کی اصلاحِ سخن اور مرثیے کی تشکیل جدید کے درمیان ایک خاص مماثلت پیدا ہو گئی۔ دونوں چیزیں اپنے حالات کی پیداوار تھیں۔ ایک طرف غزل میں زبان و بیان کے اصول وضع کیے گئے، ردیف و قوافی کے آداب مقرر ہوئے، مضامین غزل میں اضافہ ہوا، صنائع و بدائع کو حسنِ کلام کی حیثیت ملی اور اس طرح غزل کو خارجیت کے رنگ میں رنگ دیا گیا۔ یہی سب کچھ اس دور میں مرثیے کے ساتھ بھی ہوا۔ مرثیے کے اجزا مقرر کیے گئے۔ اسے طولانی کیا گیا۔ اس میں 'سراپا' داخل ہوا تاکہ غزل کی خارجیت اور لکھنؤ کے اس مذاق کی نمائندگی ہو سکے جس نے معشوق کے قد و قامت، لباس، سج دھج اور چال ڈھال کو شاعری کا موضوع بنا دیا تھا۔ مرثیے میں

اس کے حسن میں کمی نہیں آئی بلکہ اضافہ ہی ہوا اور مذہبی عقیدت کے جوازنے شاعر کے تخیل کو وہ پرواز بخشی کہ حدِ ادراک سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کے علاوہ مرثیے میں رزم کا التزام بھی سماجی حالات کی پیداوار ہے یہ دراصل اس جذبے کی تسکین ہے جس نے اسلاف کی تاریخ کو بنایا تھا اس تاریخ کی یادگار کے طور پر لکھنؤ میں بانک، بنوٹ، پٹا، کشتی، برچھا بانا، تیر اندازی، کٹار اور جل بانک وغیرہ عام طور پر سیکھے اور سکھائے جاتے تھے۔ مرثیے کے رزمیہ عنصر کو مواد اسی ماحول سے ملا تھا[1]

بالفاظ دیگر سوسائٹی میں جس قسم کے میلانات پرورش پا رہے تھے غزل کا محدود رقبہ ان کو بہ تمام و کمال سمیٹ نہیں پا رہا تھا لہٰذا ان خیالات کو شرح وبسط کے ساتھ بیان کرنے کے لیے ایک طرف تو مرثیے کے دامن میں وسعت پیدا کی گئی اور اس میں چہرہ، رخصت، آمد، سراپا اور رزم داخل کیا گیا تاکہ زبان و بیان کے جوہر کھل سکیں اور مضمون آفرینی و صنعت گری کی داد دی جا سکے۔ دوسری طرف مثنوی پر توجہ کی گئی تاکہ ان جذبات کا اظہار بھی کھل کر ہو سکے جن کی رسائی مرثیے تک ممکن نہ تھی۔ پھر بھی لکھنؤ اسکول کی خصوصیات کو مرثیے نے تشکیل جدید کے بعد اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور ہر صنف سخن کی اس میں جھلک نظر آنے لگی۔ چنانچہ چہرہ اور رخصت میں مثنوی کی منظر نگاری اور واقعہ نگاری کو پیش کیا گیا۔ آمد میں ہیرو کی مدح اور اس کی شان و شوکت کے تذکرے نے قصیدے کے آہنگ کو نمایاں کیا سراپا میں غزل کی زبان و بیان اور تشبیہ و استعارے سے کام لیا گیا۔ جنگ کے واقعات سے رزمیہ کی کمی پوری کی گئی اور آخر میں شہادت اور بین پر مرثیے کو مکمل کر دیا گیا۔ اس طرح مرثیہ دبستانِ لکھنؤ کی ایک نمائندہ صنف شاعری بن گیا۔

۱۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو "اردو شاعری کا سماجی پس منظر" ص ۲۴۳

مرثیے کی جس وقت تشکیل جدید کی جا رہی تھی تو ممکن ہے قصیدے کے اجزا پیش نظر رہے ہوں اور جیسا کہ ابتدائی باب میں ذکر ہوا قصیدے اور مرثیے میں مقاصد کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں دونوں کا مقصد مدح ہے لہٰذا نفس مضمون میں مماثلت کے پیش نظر قصیدے کے اجزا نے مرثیے کی اجزا بندی کا احساس پیدا کیا ہو تو ممکنات میں سے ہے۔ تاہم اتنا فرق ضرور ہے کہ قصیدہ اپنے کسی ایک بھی جزُ کے مکمل نہیں ہوتا جب کہ مرثیے میں اس کے سارے اجزا لازماً درکار نہیں ہوتے، البتہ اس کا ایک جزو 'بین' ضروری ہے۔

دبیر کے عہد کا یہ وہ اجمالی خاکہ ہے جو اُن کی شاعری کے مطالعے میں تناظر کا کام کرتا ہے۔ اس تناظر کے بغیر ہم یہ نہیں سمجھ سکتے کہ لکھنؤ کے مخصوص ادبی رجحانات اور زبان و بیان کا جو ایک مخصوص آہنگ تھا اس کے اسباب کیا تھے اور ان اسباب کی تلاش ہی چوں کہ مرزا دبیر کی شاعری کے سماجی پس منظر کا مطالعہ ہے اس لیے دبیر کا عہد ان کی مرثیہ نگاری کا وہ تنقیدی مرحلہ ہے جسے طے کیے بغیر ہم صحیح نتائج اخذ نہیں کر سکتے۔ اور اسی ماحول نے چوں کہ ان کی شخصیت کی تعمیر بھی کی تھی اس لیے شاعری سے پہلے ان کی شخصیت کو سمجھ لینا بھی ضروری ہے۔

سوانح حیات مرزا دبیرؔ

مرزا سلامت علی دبیرؔ گیارہ[11] جمادی الاول سنہ ۱۲۱۸ھ مطابق ۲۹ اگست سنہ ۱۸۰۳ء کو دہلی میں لال ڈگی کے نزدیک محلہ بلی ماران میں پیدا ہوئے[1] ان کے والد کا نام مرزا غلام حسین تھا جو مرزا غلام محمد ولد محمد رفیع کے بیٹے تھے مرزا محمد رفیع کے والد ملا ہاشم شیرازی ایران کے مشہور نثر نگار تھے اور ملّا اہلیؔ شیرازی کے برادر عینی[2]۔ ملّا اہلی شیرازی شاہ اسمٰعیل صفوی (سنہ ۹۰۵ھ سنہ ۱۴۹۹ء جلوس) کے عہد میں ایران کے ایک بلند پایہ شاعر تھے۔ شاہ طہماسپ صفوی کے عہد میں بسال سنہ ۱۵۳۵ء ان کا انتقال ہوا[3]

دبیرؔ کے جدّ اعلا ہاشم شیرازی شاہانِ مغلیہ کے زمانے میں ایران سے ہندوستان آئے تھے[4] لیکن ان کے ہندوستان آنے کی تاریخ یا زمانے کی صراحت دبیرؔ سے متعلق کسی بھی تذکرے میں نہیں ملتی۔ "حیاتِ دبیرؔ" جو دبیر کے حالاتِ زندگی اور ان کے اجداد سے متعلق ایک مفصّل دستاویز ہے اس میں بھی یہ تعیین نہیں ملتی کہ کس مغل بادشاہ کے زمانے میں ہاشم شیرازی ہندوستان آئے تھے لیکن سطور بالا میں ہاشم شیرازی کے بھائی اہلیؔ شیرازی کا جو مختصر سا حوالہ دیا گیا ہے اس سے کچھ مدد اس سلسلے میں مل سکتی ہے۔ اس کے علاوہ گذشتہ باب میں شمالی ہندوستان میں مرثیے کی تاریخ پر بحث کرتے ہوئے اس امر کی طرف اشارا کیا گیا تھا کہ ہندوستان میں ایرانی علما و اُمرا کی آمد کا سلسلہ ہمایوں کے ایران سے واپس آنے کے بعد شروع ہوا۔ ہمایوں کی مراجعت کا زمانہ سنہ ۱۵۵۵ء ہے جو اہلیؔ شیرازی کے انتقال سے بیس سال بعد واقع ہوتا ہے۔ لہٰذا کسی بھی احتمال سے قطع نظر ہم یہ

۱۔ حیاتِ دبیرؔ ص ۱۲ ۲۔ سبع مثانی ص ۱۰۹ ۳۔ گنج سخن جلد ۲ ص ۳ ۴۔ سبع مثانی ص ۲

فرض کیے لیتے ہیں کہ ملا ہاشم شیرازی ۱۵۵۵ء میں یا اس کے کچھ ہی عرصے بعد ایران سے ہندوستان آ گئے ہوں گے اور یہاں آ کر میر منشی کے عہدۂ جلیلہ پر فائز ہو گئے ہوں گے۔ یہ عہدہ ان کی اولاد میں متوارث رہا چنانچہ مرزا محمد رفیع اور پھر ان کے بیٹے مرزا غلام محمد اسی عہدے پر فائز ہوئے[1]۔

افضل حسین ثابت لکھتے ہیں کہ "مرزا غلام محمد نے آخر عمر میں عبادتِ خدا کے شوق میں خانہ نشینی اختیار کر لی تھی"۔ اس سلسلے میں "حیات دبیر" میں صفحہ ۸ کے مقابل ا۔ب پر شاہ عالم کے زمانے کا ایک فرمان شاہی نقل کیا گیا ہے جس کی تاریخ تحریر رجب المرجّب ۱۱۷۵ھ (۱۷۶۱ء) مطابق ۳ سنہ جلوس مرقوم ہے۔ یہ فرمان اس موقع پر لکھا گیا تھا جب مرزا غلام محمد نے اپنی آبائی نوکری (عہدۂ میر منشی) کو ترک کیا۔ اس فرمان کی تاریخ تحریر سے یہ قیاس باطل ٹھہرتا ہے کہ ملا ہاشم شیرازی ۱۵۵۵ء میں ہندوستان آ گئے ہوں گے۔ اس لیے کہ ۱۵۵۵ء سے ۱۷۶۱ء تک جب کہ محولۂ بالا فرمان تحریر ہوا دو سو گیارہ سال کا زمانہ ہوتا ہے جو کہ ہاشم شیرازی، مرزا محمد رفیع اور مرزا غلام محمد کا عرصۂ ملازمت ہے۔ اس کے علاوہ یہاں یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ہاشم شیرازی اپنے بھائی اہلی شیرازی کے انتقال سے بیس سال بعد ہندوستان آئے تھے۔ خود اہلی شیرازی شاہ اسماعیل صفوی کے معاصرین میں تھے[2]۔ شاہ اسماعیل کا سال جلوس ۹۰۵ھ (۱۴۹۹ء) ہے اس طرح ۱۴۹۹ء سے لے کر ۱۵۵۵ء تک کا زمانہ جو ستاون سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے بہت کچھ اس قیاس کے کام آ سکتا ہے کہ ہندوستان آنے کے وقت ہاشم شیرازی کی عمر کیا رہی ہو گی اور ان کے عرصۂ ملازمت کی درازی کتنی ہو گی۔ اس کے بعد دوسرے سرے پر آئیے جب کہ ۱۷۶۱ء میں مرزا غلام محمد نے سرکاری نوکری چھوڑی اور ۱۷۷۶ء میں یعنی ترکِ ملازمت کے پندرہ سال کے بعد ان کے یہاں غلام حسین (دبیر کے والد)

۱۔ سبع مثانی ص۱۰۰-۱۰۱ ۲۔ گنج سخن جلد ۲ ص۲

کی پیدائش ہوئی۔[1] جس سے اس گمان کو تقویت ملتی ہے کہ ترکِ ملازمت کے وقت مرزا غلام محمد کا بڑھاپا نہ رہا ہو گا۔ اس نسبت سے ان تین نسلوں کا زمانۂ ملازمتِ شاہی اور ہمایوں سے شاہ عالم تک کے زمانے کا فرق اور بھی بڑھ جاتا ہے اور اس سلسلے کی صرف ایک کڑی (مرزا محمد رفیع) تو ثابت و سالم ملتی ہے مگر سرے کی دونوں کڑیاں غیر ثابت اور غیر مربوط نظر آتی ہیں جس کی وجہ سے بہت سے گمان اور شبہات پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو:۔

"دبیر نامش سلامت علی دراصل ہندو نژاد بود بطیب خاطر بشرفِ اسلام مشرف شدہ مذہب شیعہ اختیار نمود۔"[2]

اس بیان میں یہ صراحت نہیں کی گئی ہے کہ دبیر کے خاندان میں اسلام کس نے قبول کیا، البتہ یہ فقرہ "دراصل ہندو نژاد بود" اس خیال کو دعوت دیتا ہے کہ قبولِ اسلام کا واقعہ دبیر کے اجداد میں ہوا ہو گا۔ غالباً دبیر کے دادا مشرف بہ اسلام ہوئے ہوں گے چوں کہ دبیر کے والد یعنی غلام حسین کا رشتے کی تلاش میں دہلی سے لکھنؤ آنا اور پھر استشہاد کا انتظام کرنا[3] بھی ایک ایسا واقعہ ہے جو ان کے خاندانی حالات پر غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ امر بھی توجہ کا دامن گیر ہے کہ عبدالغفور نساخ[4] اور محسن علی[5] نے دبیر کے والد کو کاغذ فروش لکھ دیا اس پر دبیریوں میں وہ واویلا برپا ہوا گویا کاغذ فروشی نہ ہوئی ضمیر فروشی ہو گئی لیکن جب مولف "صبح گلشن" اور مرزا حیرت دہلوی[6] نے دبیر کو اصلاً ہندو لکھ دیا

۱۔ سبع مثانی ص[1]	۲۔ صبح گلشن ص ۱۶۳	۳۔ ملاحظہ ہو اسی باب کا آئندہ صفحہ ۶۵

۴۔ سخن شعرا ص ۱۵۸	۵۔ سراپا سخن ص ۱۱۵

۶۔ ڈاکٹر مظفر حسن ملک کو تعجب ہے کہ مرزا حیرت دہلوی (چراغ دہلی) نے دبیر کو نومسلم کا لشتہ قرار دے کر میدانِ تحقیق میں ایک حیرت انگیز مثال قائم کر دی۔ ملاحظہ ہو "مرزا دبیر سوانح و کلام" ص ۳۷ (مقالہ غیر مطبوعہ)

تو دبیریوں نے اس کا کوئی خاص نوٹس نہیں لیا۔ بہر حال ان واقعات کی موجودگی میں دبیر کے خاندان کے سلسلے میں خاصا الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے تاہم دبیریوں نے دبیر کے اجداد کا جس انداز میں ذکر کیا ہے اس کے مطابق تو دبیر کی موجودہ خاندانی نسبت غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ آگے ملاحظہ ہو:۔

مرزا غلام حسین نے کوئی ملازمت نہیں کی شاہی ملازمت کا سلسلہ مرزا غلام محمد کے زمانے میں ہی ختم ہو گیا تھا اس کے علاوہ دہلی میں امن وامان کی صورت بگڑ چکی تھی لکھنؤ میں حالات قدرے پُرسکون تھے لہٰذا مرزا غلام حسین ہجرت کے خیال سے ایک صاحب فضل علی عرف آغا جان کے ہمراہ لکھنؤ آگئے[1] قیامِ لکھنؤ کے دوران مرزا غلام حسین نے شادی کی۔ لیکن کب؟ اور کس خاندان میں؟ اس پر دبیر کے تذکرے کوئی روشنی نہیں ڈالتے صرف اتنا پتہ چلتا ہے کہ شادی کے موقع پر نسب کے سلسلے میں انھیں استشہاد کی ضرورت پیش آئی جو بآسانی فراہم ہو گیا۔ شادی کے بعد مرزا غلام حسین پھر دہلی واپس آگئے۔ یہاں ان کا مکان محلہ بلی ماران میں تھا۔ اسی مکان میں مرزا دبیر کی دو بڑی بہنیں اور ان کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر پیدا ہوئے اور اسی مکان میں ۲۹ اگست ۱۸۰۳ء کو مرزا سلامت علی دبیر پیدا ہوئے۔[2]

سطور بالا میں حیاتِ دبیر کے حوالے سے کہا گیا کہ مرزا غلام حسین ہجرت

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۱ نوٹ:۔ دبیر کے تذکرہ نگاروں نے فضل علی عرف آغا جان کا ذکر تو کیا ہے لیکن یہ واضح نہیں کیا کہ یہ آغا جان کون تھے اور مرزا غلام حسین نے ان کی معیت کیوں اختیار کی؟ البتہ افضل حسین ثابت نے ان کو کاغذ فروش تسلیم کیا ہے لہٰذا میر محسن نے اگر غلام حسین کو متعلقانِ آغا جان کاغذ فروش یا کاغذ فروش لکھ دیا تو اس کی کچھ نہ کچھ بنیاد تو ضرور ہے۔ ۲۔ حیاتِ دبیر ص ۲۲-۲۱

کے خیال سے لکھنؤ آ گئے تھے لیکن شادی کے بعد مراجعت سے واضح ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں مرزا غلام حسین کا قیام صرف شادی کی غرض سے تھا۔ اس کے علاوہ دہلی ہی میں چاروں اولادوں کی پیدائش سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موصوف کا کوئی ارادہ ترکِ سکونت کا نہ تھا۔ لیکن دہلی کے حالات چوں کہ بگڑتے ہی جا رہے تھے مجبوراً ترکِ سکونت پر آمادہ ہو گئے اور مستقل طور پر لکھنؤ میں سکونت اختیار کر لی۔ اس وقت مرزا دبیر کی عمر بقول افضل حسین ثابت پانچ سات برس تھی[1]۔ عمر کا یہ اندازہ اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ دبیر کے تذکرہ نگاروں کو یہ امر تحقیق نہ تھا کہ مرزا غلام حسین نے کس سن میں دہلی کی سکونت ترک کی اس لیے ایک اندازہ بیان کیا ہے کہ دبیر کی عمر اس وقت پانچ سات برس تھی۔ بہر حال مرزا دبیر چونکہ ۱۸۰۳ء میں پیدا ہوئے تھے اس لیے ہجرت کا زمانہ ۱۸۰۸ء اور ۱۸۱۰ء کے درمیان واقع ہونا چاہیے۔ لکھنؤ آنے کے بعد مرزا غلام حسین نے محلّہ نخاس میں قیام کیا۔ یہاں بھی کوئی سرکاری نوکری نہیں کی بلکہ اجداد کا جو ترکہ تھا اسی پر اکتفا کیا اور اسی اثنائے میں کچھ مکانات بھی بنوائے[2]۔

لکھنؤ آنے کے بعد مرزا دبیر کی تعلیم پر توجہ دی گئی اور علوم متداولہ کی تحصیل کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ عربی فارسی کی تمام درسی کتابیں انھوں نے لکھنؤ کے مستند علما سے پڑھیں۔ صرف و نحو، منطق و ادب اور حکمت میں مولوی غلام علی ضامن کے شاگرد ہوئے اور دینی علوم، حدیث، اصول، حدیث، اور فقہ وغیرہ کی تحصیل مولوی مرزا کاظم علی صاحب اور فدا علی صاحب مستند اخباری سے کی۔ اس کے علاوہ ملا مہدی صاحب مجتہد مازندرانی سے بھی کچھ تعلیم حاصل کی تھی[3]۔ ان علوم کے علاوہ فنِ شعر گوئی میں بھی مرزا دبیر نے ان

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۲-۲۱ ۲۔ خمخانۂ جاوید جلد ۳ ص ۱۵۲ ۳۔ سبع مثانی ص ۳۲

اساتذہ سے فیض اٹھایا تھا اور تقریباً اٹھارہ[۱۸] انیس[۱۹] سال کی عمر میں مکمل طور پر تعلیم سے فارغ ہو گئے تھے[۱]

تعلیم سے فراغت کے بعد مرزا دبیر کی شادی انشا کی حقیقی نواسی سید معصوم علی کی بیٹی سے ہوئی[۲]۔ کیونکہ یہ شادی تعلیم سے فراغت کے بعد ہوئی تھی اس لیے شادی کے وقت دبیر کی عمر کم سے کم بیس سال رہی ہو گی لیکن دبیر کی شاعری کا آغاز دورانِ تعلیم ہی ہو گیا تھا جس کا اوپر تذکرہ ہو چکا ہے کہ دبیر نے فنِ شعر گوئی میں بھی اپنے معلمین سے فیض اٹھایا تھا لیکن اردو ادب کی کلاسیکی روایت میں تو شاعری ایک ایسا عمل رہی ہے کہ پشت پر کوئی کامل نہ ہو تو یہ الٹ جاتا ہے اور سوسائٹی کسی بے استادے کو شاعر تسلیم کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ غالب کی مثال ہمارے سامنے ہے ناسخ بھی برسوں استاد کی تلاش میں سرگرداں رہے اور بے استادی کے خوف سے ایک عرصے تک مشاعروں میں شعر سنانے کی ہمت نہ کر سکے۔

لیکن دبیر کو ایسی کسی سرگردانی کا سامنا نہ کرنا پڑا اور بارہ برس کی عمر (۱۸۱۵ء) میں ان کو فنِ شعر گوئی کا بھی ایک باقاعدہ استاد مل گیا۔ اس واقعے کو 'شمس الضحیٰ' 'سبحاتِ دبیر' اور 'سبع مثانی' میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ غلام حسین نے جب اپنے بیٹے کو موزوں طبع پایا تو شاگردی کے واسطے لے کر میر ضمیر کی خدمت میں پہونچے۔ ضمیر نے مرزا دبیر سے کچھ سوالات کیے جن کے انھوں نے خاطر خواہ جواب دیے اس کے بعد میر ضمیر نے پوچھا میاں صاحب زادے! کچھ کہا بھی کرتے ہو! جواب اثبات میں دیا۔ اس پر میر ضمیر نے کچھ سنانے کی فرمائش کی تو انھوں نے حسب ذیل قطعہ سنایا:۔

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۷   ۲۔ ص ۱۶

کسی کا کندہ نگینے پہ نام ہوتا ہے — کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے[1]
عجب سرا ہے یہ دنیا کہ جس میں شام و سحر — کسی کا کوچ کسی کا مقام ہوتا ہے

قطعے کی سراہنا کی گئی اور ضمیر نے ان کو اپنی شاگردی میں لے لیا تخلص دبیر قرار دیا اور یہ جملہ ادا کیا "بر دبیرانِ روشن ضمیر مخفی و محتجب نماند" اور کہا صاحب زادے میں نے اپنے نام پر تمہارے نام کو مقدم کر دیا ہے[2]

ضمیر کے شاگرد ہو جانے کے بعد دبیر کی مرثیہ گوئی کا سلسلہ شروع ہوا لیکن اغلب نہیں ہے کہ مرزا دبیر نے پوری توجہ مرثیہ گوئی پر صرف کی ہوگی اس لیے کہ انیس ۱۹ سال کی عمر تک ان کی تعلیم کا سلسلہ چلتا رہا تھا۔ البتہ ایک ایسے دور میں ان کو پشت پناہی حاصل ہو گئی جب کہ مرثیہ گوئی صرف واقعات و روایات کے بیان تک محدود تھی۔ مرزا دبیر بھی اسی میدان میں چلنے لگے یہاں تک کہ لکھنؤ میں ان کو پہچانا جانے لگا۔ لہٰذا رجب علی بیگ سرور جب "فسانۂ عجائب" میں دستگیر کی مدح کرنے بیٹھے تو بطور تلمیح جن شاعروں کے نام انہوں نے شامل کیے ان میں دبیر کا نام بھی شامل کر لیا:-

"مرثیہ گوئے بے نظیر، دلگیر، صاف باطن، نیک ضمیر، فصیح، مرد مسکین، مکروہاتِ زمانہ سے کبھی افسردہ نہ دیکھا۔ اللہ کے کرم سے ناظم خوب، دبیر مرغوب، سکندر طالع، بصورت گدا بارِ احسان کبھی اہلِ دول کا نہ اٹھایا۔"[3]

دبیریوں نے اس تلمیح کو بطور سند پیش کیا ہے حالاں کہ لکھنؤ میں سال بھر تک مجلسیں ہوتی رہتی تھیں۔ دبیر مرثیہ پڑھنے کے لیے ان مجالس میں شریک

۱- یہ قطعہ مرزا دبیر کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام میں کہیں شامل نہیں ہے ڈاکٹر اکبر حیدری لکھتے ہیں کہ "یہ قطعہ مجموعۂ مراثی ص ۲۰۶ مطبوعہ نول کشور میں ضمیر سے منسوب ہے (مرزا سلامت علی دبیر ص ۱ فٹ نوٹ) ۲- حیات دبیر ص ۲۳ ۳- فسانۂ عجائب ص مطبع نامی نول کشور سنہ ۱۹۲۹ء

ہوتے ہوں گے۔ اس کے علاوہ ضمیر کا شمار مستند مرثیہ گویوں میں ہوتا تھا وہ دبیر کو مجالس میں مواقع دلاتے ہوں گے۔ اس لیے مختصر سے عرصے میں ہی معروف ہو جانا کوئی بعید نہیں ہے۔ اس کے علاوہ تلمیح میں کئی نام غیر معتبر شاعروں کے بھی ہیں جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سرور کو جو نام تلمیح کے لیے مناسب نظر آئے ان کو اس میں شامل کر لیا اس لیے یہ تلمیح دبیر کے کمال شعر پر سند نہیں ہے۔ البتہ اس یقین کے لیے گنجائش ہے کہ لکھنؤ میں مرزا دبیر کی شہرت ہو گئی تھی۔ یہ شہرت جب والیِ اودھ غازی الدین حیدر کے کانوں تک پہونچی تو سننے کا اشتیاق ہوا۔ چنانچہ ایک مجلس کا انتظام کیا گیا اور مرثیہ پڑھنے کے لیے دبیر کے پاس دعوت نامہ بھیجا گیا۔ مرزا دبیر تاریخ مقررہ پر شاہی عزاخانے میں پہونچے۔ منبر پر آئے تو سب سے پہلے حمد و نعت کہی اس کے بعد بادشاہ کی مدح میں مسدس کا ایک بند پڑھا جو فی البدیہہ راہ میں کہہ لیا تھا۔[1]

واجب ہے حمد و شکر جنابِ الٰہ میں — فضلِ خدا سے آیا ہوں کس بارگاہ میں
مجھ سا گدا اور انجمن بادشاہ میں — چرچا یہ لوگ کرتے ہیں اس وقت راہ میں

ذرّے پہ چشمِ مہر ہے مہرِ منیر کو
حضرت نے آج یاد کیا ہے دبیر کو

اس کے بعد مرزا دبیر نے یہ مرثیہ پڑھا

ع داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے[2]

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر نے اس مجلس میں سب سے پہلے حمد اور نعت کہی۔ لیکن دبیر کے تذکرے میں حمد اور نعت کے اشعار نقل نہیں کیے گئے ہیں۔ اس علاوہ غازی الدین حیدر کی مدح میں کہے گئے اس بند کے پہلے مصرعے میں خدا کی حمد ہے اس لیے گمان ہوتا ہے کہ دبیر نے اپنی مجلس کا

۱۔ حیات دبیر ص ۳ — ۲ — ص ۳

غاز اسی بندے کیا ہوگا۔ بہرحال حقیقتِ حال جو کچھ بھی ہو اس واقعے سے یہ تو چلتا ہے کہ مرزا دبیر مرثیہ گوئی میں چل نکلے تھے اور ان کی رسائی شاہی عزاخانے تک ہوگئی تھی لیکن دبیر فن کی ابتدائی منزل ہی میں تھے کہ استاد سے ان کے تعلقات منقطع ہوگئے۔ ثابت نے اس کی ساری ذمے داری ضمیر کے دوسرے شاگردوں پر ڈالی ہے جو دبیر کی شہرت اور ترقی سے جلتے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں :-

لکھنؤ کے ایک نومسلم رئیس نواب افتخار الدولہ (مہاراجا میوارام سابق) کے یہاں ماہ رمضان میں ۱۹ر، ۲۰ر اور ۲۱ر تاریخوں میں مجالس ہوا کرتی تھیں اور دونوں استاد شاگرد پڑھا کرتے تھے۔ ۱۹ر کی مجلس کے بعد نواب موصوف نے استاد شاگرد دونوں سے اصرار بلیغ کیا کہ اکیسویں کو آپ دونوں صاحبان نیا مرثیہ کہہ کر پڑھیں۔ دونوں نے فرمائش پر بشرطِ فرصت انشاء اللہ کے الفاظ کہے۔ مرزا دبیر کی مشق سخن بڑھی ہوئی تھی انھوں نے رات بھر میں مرثیہ کہہ لیا:

"ذرہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا"

صبح کو مرثیہ استاد کی خدمت میں پیش کیا اور پوچھا آپ نے بھی کچھ کہا ہے جواب ملا مجھے اتنی فرصت کہاں؟ ایک پرانے مرثیے میں کچھ نئے بند لگالیے ہیں۔ مرزا صاحب نے مرثیہ بہت اچھا کہا تھا انھوں نے استاد کو پڑھنے کے لیے پیش کر دیا۔ میر ضمیر نے انکار کیا لیکن ان کے ایک شاگرد تھے میر عابد علی بشیر۔ جنھیں مرزا سے خاص طور پر بغض تھا وہ کہنے لگے مرزا صاحب ٹھیک کہہ رہے ہیں یہ مناسب نہیں کہ استاد پرانا مرثیہ پڑھے اور شاگرد نیا۔ اس پر میر ضمیر راضی ہوگئے اور طے پایا کہ نصف مرثیہ جس میں فضائل کا بیان ہے وہ مرزا صاحب پڑھیں اور نصف آخر میر ضمیر پڑھیں۔

جب مجلس منعقد ہوئی تو نواب موصوف نے مرزا صاحب سے کہا آپ اپنے ... کے مطابق نیا مرثیہ پڑھیں۔ مرزا صاحب نے جواب میں کہا جناب استاد

کا نیا مرثیہ ہے نصف میں پڑھوں گا نصف استاد پڑھیں گے۔ اور منبر پر آکر حسب معمول سورۂ فاتحہ پڑھی اتنی دیر میں میاں بشیر مذکور نے میر ضمیر کے کان میں کہا کہ اوّل نصف ٹکڑا بہت چست ہے اور اخیر کا سست۔ میں مرزا صاحب کو منع کیے دیتا ہوں کہ وہ یہ ٹکڑا نہ پڑھیں۔ لہٰذا انھوں نے منبر کے قریب پہونچ کر چپکے سے مرزا صاحب کے کان میں کہا کہ استاد فرماتے ہیں کہ تم یہ مرثیہ نہ پڑھو کوئی اور مرثیہ پڑھ دو۔ مرزا صاحب نے کہا میں کوئی اور مرثیہ نہیں لایا ہوں اگر واقعی استاد کی یہی مرضی ہے تو مجھے ہاتھ کے اشارے سے منع کر دیں۔ میاں بشیر نے میر ضمیر سے جا کر کہا، سلامت علی کہتے ہیں مجھے تو آج ہی استاد کا امتحان منظور ہے۔ میر ضمیر یہ سن کر آگ بگولا ہو گئے۔[1]

واقعے کی نوعیت خود اس کے مخترعہ ہونے کا اظہار کر رہی ہے۔ دبیر اول نے معاملے کی کڑیوں کو جس ڈھنگ سے مربوط کیا ہے اس سے کئی منطقی جھول باقی رہ گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ۱۹ر کی مجلس میں یہ اصرار کرنا کہ ۲۱ر کی مجلس میں نیا مرثیہ پڑھیں قرین قیاس نہیں۔ فرمائش قیام مجلس سے کچھ عرصہ قبل ہونی چاہیے تھی۔ "خم خانۂ جاوید" میں فرمائش کی تاریخ ۱۹ر شعبان لکھی ہے[2] اور یہی تاریخ زیادہ صحیح ہو سکتی ہے۔ دوسرے دبیر نے جب ضمیر سے پوچھا کہ آپ نے بھی کچھ کہا ہے تو اس کے جواب میں ضمیر کا یہ کہنا کہ "مجھے اتنی فرصت کہاں" اسی وقت مناسب ہو سکتا ہے جب فرمائش پر کچھ عرصہ گزر گیا ہو۔ اب اصل واقعے کو لیجیے دبیر سے جب نیا مرثیہ پڑھنے کے لیے کہا گیا تو جواب دیا "جناب استاد کا نیا مرثیہ ہے نصف میں پڑھوں گا نصف استاد پڑھیں گے" اس کے بعد یہ سوال ہی باقی نہیں رہتا کہ کون سا حصہ سست ہے اور کون سا چست۔ پھر بھی میاں بشیر کہتے ہیں کہ "مرثیے کا نصف اول جسے مرزا دبیر پڑھ رہے ہیں زیادہ چست ہے اور نصف آخر سست ہے۔" گویا ان کے پاس

۱۔ حیات دبیر ص ۳۲-۳۳ ۲۔ ملاحظہ ہو جلد ۲ ص ۱۵

شعری حس ضمیر سے زیادہ تھی خود ضمیر کو اس مرثیے کا حال معلوم نہیں تھا کہ کہاں سست ہے اور کہاں چست۔ اس کے باوجود بھی میاں بشیر نے اگر استاد شاگرد دونوں سے غلط بیانی کی تھی تو مرزا دبیر خود میر ضمیر سے واقعے کی تحقیق کر سکتے تھے۔ کیوں کہ میاں بشیر کے درمیان میں آنے سے یہ بات تو یقینی ہونی چاہیے کہ استاد کا کچھ نہ کچھ منشا ضرور رہا ہے۔ اس کے علاوہ بشیر کا ضمیر سے یہ کہنا کہ "سلامت علی کہتے ہیں کہ مجھے تو آج ہی استاد کا امتحان منظور ہے"۔ یا تو ضمیر کو دبیر سے اس جواب کی توقع رہی ہوگی ورنہ اتنے بڑے الزام کی جرأت کرنا بہت مشکل ہے۔ پھر آگے لکھتے ہیں "دوسرے دن صبح کو حسب معمول

> استاد کی خدمت میں پہونچے کہ حقیقت حال معلوم ہو۔ انہوں نے کم التفاتی کی۔ پھر شب کو میر ضمیر کے یہاں شریک ہوئے تو وہاں میر عابد علی بشیر اور ان کے ساتھیوں نے آوازے پھینکنا شروع کیے[1]"

یہاں استاد کی کم التفاتی کی شکایت بھی بے جا ہے۔ دبیر حقیقتِ حال معلوم کرنے گئے تھے انھیں خود اس سلسلے میں پیش رفت کرنی چاہیے تھی اور ضمیر کو اس گفتگو سے آگاہ کر دینا چاہیے تھا جو اُن کے اور بشیر کے درمیان واقع ہوئی تھی۔ ضمیر کے پاس دوسرے دن صبح کو جانا بھی قابلِ لحاظ ہے ورنہ اس معاملے میں اگر دبیر کی کسی کوتاہی کو دخل نہ تھا تو انھیں ختم مجلس کے فوراً بعد ہی ضمیر سے رجوع کرنا چاہیے تھا۔ اس سلسلے میں آزاد نے جو کہانی پیش کی ہے وہ بھی ملاحظہ ہو:۔

> ایک موقع پر مرزا نے ایک مرثیہ لکھا جس کا مطلع ہے "دستِ خدا کا قوتِ بازوِ حسین ہے"۔ میر ضمیر کے سامنے جب اصلاح کے لیے پیش کیا تو انھیں اس کے نئے خیالات اور طرزِ بیان اور ترتیب

---

[1] حیاتِ دبیر ص؟

مضامین پسند آئے اسے توجہ سے بنایا۔ اسی اثنا میں نواب[1] کے یہاں ایک مجلس ہونے والی تھی رشید شاگرد سے کہا بھئی اس مرثیے کو ہم اس مجلس میں پڑھیں گے۔ یہ تعظیم کر کے تسلیم بجالائے اور مرثیہ انھیں کو دے دیا۔ گھر میں آئے تو بعض احباب سے حال بیان کیا مسودہ پاس تھا وہ بھی سنایا کچھ تو یاروں کا چمکانا کچھ اس سبب سے کہ ذوق وشوق کے پھول ہمیشہ شبنم تعریف کے پیاسے ہوتے ہیں اور نواب کو خبر پہونچ گئی تھی ادھر کے اشاروں میں انعام کی ہوا آئی۔ غرض انجام یہ ہوا کہ مرثیہ صاف کر کے لے گئے کہ وہی پڑھیں گے ۔[2]

آزاد توتا مینا کی کہانیوں کے لیے اتنے مشہور ہو گئے ہیں کہ اب یہ راوی ثقاہت کے منبر پر نظر نہیں آتا۔ اس کے علاوہ آزاد پر یہ الزام بھی عائد ہوتا ہے کہ وہ انیس کے طرف داروں میں تھے۔ اس کے باوجود عبارتِ بالا میں کوئی بات ایسی نظر نہیں آتی قیاس جسے تسلیم کرنے سے انکار کر دے۔ دوسری طرف دبیر یے بھی جانب داری کے الزام سے محفوظ نہیں ہیں۔ انھوں نے سوانح دبیر میں ایک انسانِ کامل کا تصور پیش کرنے کے لیے جس کاوش سے کام لیا ہے وہ ہیرو پرستی سے بہت آگے کی چیز ہے۔ نتیجے میں دبیر ایک مثالی انسان بن کر رہ گئے ہیں اور واقعات غیر حقیقی جس کی ایک جھلک اوپر کے اس بیان میں نظر آتی ہے۔ جو حیاتِ دبیر میں ضمیر و دبیر کے اختلافات

۱۔ نواب افتخار الدولہ مذکور کو آزاد نے نواب شرف الدولہ لکھا ہے اور بقول مصنف تنقید آب حیات (ص۱) لکھنؤ میں شرف الدولہ دو شخصیتوں کا خطاب تھا۔ ان میں ایک صاحب اسابق مہاراجا میوارام (نومسلم تھے۔ اس لیے یہ نواب راجا میوارام ہی ہو سکتے ہیں جن کو حیات دبیر میں افتخار الدولہ لکھا گیا ہے۔ ۲۔ آب حیات ص۴۷۳–۴۷۲

کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ دوسری طرف آزاد کو بھی ظاہر ہے دبیر سے کوئی ہمدردی نہ تھی لیکن واقعے کی نفسیات کو سمجھنے کے لیے آزاد کا یہ جملہ بڑی رہنمائی کرتا ہے کہ "ذوق و شوق کے پھول ہمیشہ شبنم تعریف کے پیاسے ہوتے ہیں۔" دبیر بھی انسان ہی تھے اور بشریت کے تقاضوں سے مجبور لہٰذا انھوں نے جو مرثیہ مجلس میں پڑھنے کے لیے کہا تھا استاد نے اس پر محنت کی اور تاوقتیکہ ضمیر نے مرثیے پر خاصی محنت نہ کی) ہو خود پڑھنے کا ارادہ نہ کیا ہو گا ادھر دبیر کے ذوق و شوق کے پھول شبنم تعریف کے پیاسے تھے اور یہ ممکن ہے کہ دبیر کے مخالفوں نے ہی ان کے ذوق کو ہوا دی ہو لہٰذا دبیر نے جب یہ مرثیہ پڑھ دیا تو اب مخالفوں کا رخ ضمیر کی طرف ہو گیا اور دبیر کے خلاف انھیں بھڑکا دیا۔ بہرحال یہ سب قیاسات ہیں لیکن واقعے کی اصلیت انھیں قیاسات میں کہیں پوشیدہ ہے، جس کی وجہ سے دبیر کو اس معاملے میں کسی غلطی سے بری الذمہ قرار دیا جانا مشکل ہے۔ "خوش معرکۂ زیبا" کے مؤلف نے تو مرزا کی اس غلطی کے سبب ان کو حق ناشناس کی صفت سے متصف کیا ہے۔ ان کا بیان بھی ملاحظہ ہو:۔

> "استاد میں اور اس میں جو بے لطفی ہے ایک بزرگ کی زبانی مختصر اسے بیان کرتا ہوں۔ اس نے (دبیر) نے یہ مرثیہ کہا "ذرّہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا" اصلاح کے واسطے استاد کی خدمت میں لے گیا۔ کچھ کہیں نہ بتایا اور بہت پسند فرمایا۔ پہلی روایت تو یہ ہے کہ میر صاحب نے اس سے کہا کہ یہ مرثیہ ہمیں دو کہ اس مہینے میں ہم نے اس احوال کا مرثیہ نہیں کہا ہے اور موقع اور مناسب ہو گا تو راجہ میوارام کی مجلس میں دو چار بند اس کے ہم پڑھیں گے دبیر نے اس مرثیے کی دو نقلیں لے لیں ایک اپنے پاس رکھی اور ایک بھیج دی۔ دوسری روایت میں یہ ہے کہ میر ضمیر صاحب نے

اس سے کہا کہ اس مرثیے کو (راجہ میوارام) کی مجلس میں نہ پڑھنا قصہ کوتاہ جب مجلس کا دن آیا۔ میر صاحب مع دبیر تشریف فرما ہوئے مجلس کے آغاز کرنے کو دبیر سے کہا منبر پر جاؤ اور کچھ پڑھو مگر وہ مرثیہ نہ پڑھنا۔ اس حق ناشناس نے سامعین کو ہمہ تن اشک دیکھ کر وہی مرثیہ شروع کیا۔ میر صاحب نے اپنے ایک شاگرد سے کہا کہ اس سے کہہ دو کہ یہ کیا حرکت ہے، خیر اگر اس مرثیے کو پڑھا ہے تو علی الترتیب نہ پڑھے۔ وہ بھی نہ مانا تمام و کمال مرثیہ پڑھا تعریف و رقت ایسی ہوئی کہ کسی کے ہوش بجا نہ رہے اور خاتمہ مجلس کا اسی پر ہوا۔ میر ضمیر نے راجہ کے کہنے سے دو چار بند کسی مرثیے کے پڑھے اور نہایت بے مزا منبر سے اُتر آئے۔ پڑھنا میوارام کی مجلس میں اور ملاقات دبیر کو برابر ترک کیا۔ اس نقل سے تنگ حوصلگی دبیر کی ظاہر ہے۔" [1]

اس کے بعد ضمیر اور دبیر کے درمیان کافی عرصے تک انقطاعِ تعلق رہا۔ لیکن یہ اختلاف کس سن میں ہوا اور کب ختم ہوا اس سلسلے میں دبیر کے راویوں نے صرف واقعات پر اکتفا کیا ہے، تاریخوں کا کوئی حوالہ نہیں دیا ہے۔ دوسرے دبیر کی اہم مجالس کے سنین انعقاد بھی نہیں دیے ہیں جس کی وجہ سے واقعات تشنہ رہ جاتے ہیں۔ حیاتِ دبیر میں صلح کے واقعے کو وزیر اودھ نواب علی نقی خاں سے منسوب کیا گیا ہے۔ علی نقی خاں واجد علی شاہ کے وزیر تھے اور واجد علی شاہ کا سالِ مسند نشینی ۱۸۴۷ء ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ضمیر و دبیر کے درمیان اختلافات کم سے کم ۱۸۴۷ء تک برقرار رہے لیکن عرصۂ اختلاف کی تعیین کرنا بہت مشکل ہے۔ بہرحال صلح کی روایت اس طرح ہے کہ نواب علی نقی خاں موصوف نے ایک مجلس کا اہتمام کیا جس میں تمام شہزادے

۱۔ خوش معرکۂ زیبا ص ۳۸۲-۳۸۳۔

حکام اور معزز حضرات موجود تھے۔ مرزا صاحب نے مجلس میں یہ مرثیہ پڑھا تھا۔ "اے عرش بریں تیرے ستاروں کے تصدق۔" مجلس میں میر ضمیر بھی موجود تھے۔ مرثیے کے دوران جب علی نقی خاں نے باآواز بلند دبیر کی تعریف کی تو دبیر نے ضمیر کی طرف اشارہ کیا اور کہا یہ سب فیض و تصدق جناب استاد کا ہے[1] مجلس ختم ہونے کے بعد ضمیر نے دبیر کو گلے سے لگا لیا اور اس طرح سارا گلہ جاتا رہا۔ صلح ہو جانے کے بعد دبیر ضمیر کے یہاں ماہانہ مجلس پڑھنے لگے اور یہ سلسلہ ضمیر کے انتقال کے بعد ان کی سوئم کی مجلس تک برابر چلتا رہا[2]

امجد علی شاہ کے زمانے میں[3] میر انیس بھی فیض آباد سے لکھنؤ آ گئے تھے ان کے آنے پر لکھنؤ کی ادبی فضا میں ایک نئی لہر پیدا ہوئی اور انیسیوں اور دبیریوں کے ان مناقشوں، مناظروں کی بنیاد پڑی جو ان دونوں کی موت کے بعد بھی جاری رہے اور آج بھی جاری ہیں[4]۔ ان مناقشوں سے تعریف و تنقیص کا وہ سلسلہ شروع ہوا جس سے فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہونچا۔ چنانچہ انیسیوں اور دبیریوں نے ان مناظروں کی جھونک میں ایسے ایسے واقعات ایجاد کر ڈالے کہ تحقیق کو بار بار اپنے گریبان میں جھانکنا پڑتا ہے پھر بھی حقیقت نظر نہیں آتی۔ انیسیے دبیر کی تنقیص کرتے تھے اور دبیریے انیس کی اور اطمینان سے بیٹھ کر ایسی روایتیں گھڑتے تھے جو داستان اور مثنوی کے ماحول کو پیش کرتی ہیں اور جس طرح کہ مثنوی اور داستانیں حقیقی واقعات نہیں ہوتے البتہ اپنے عہد کے حقیقی ترجمان ضرور ہوتے ہیں۔ اسی طرح انیسیوں اور دبیریوں کی یہ روایتیں صحیح واقعات نہیں ہیں تاہم یہ بھی اپنے عہد کی

---

۱ — ۲ — حیاتِ دبیر ص ۳۵ ۳ — امجد علی شاہ کا زمانہ ۱۲۵۸ھ (۱۸۴۲ء) سے شروع ہوتا ہے ۴ — ملاحظہ ہو سرفراز لکھنؤ کا مرزا دبیر نمبر، خصوصاً سبط محمد نقوی کا مضمون "خاندانی شاعری اور دبیر و انیس"۔

نمائندگی کرتی ہیں۔ ان میں کہیں صداقت کا عنصر ہوتا بھی ہے تو داستان سرائی کے ماحول میں اسے پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ایک روایت ملاحظہ ہو جسے انیس کے ایک طرف دار امجد علی اشہری اس طرح پیش کرتے ہیں کہ واجد علی شاہ کے یہاں ایک مجلس منعقد ہوئی جس میں انیس اور دبیر دونوں کو پڑھنے کا ارشاد ہوا۔ وقت معیّنہ پر دبیر پہلے پہونچے اور باریاب حضوری ہو کر ایک جانب بیٹھ گئے۔ میر انیس کو جب یہ حال معلوم ہوا کہ دبیر پہونچ گئے تو اپنے جانے میں دیر لگانا شروع کی۔ یہاں تک کہ تمام مجلس حاضرین سے بھر گئی۔ تب شاہی چوب دار حاضر ہوا اور عرض کیا کہ مجلس تیار ہے صرف آپ کا انتظار ہے۔ میر صاحب تیار تو تھے ہی اور فنس سامنے حاضر تھی اس پر بیٹھ کر روانہ ہوئے۔ مجلس میں فرش پر پانو رکھتے ہی تمام اربابِ مجلس تعظیماً اٹھ کھڑے ہوئے۔ آخر کار مجلس شروع ہوئی پہلے مرزا صاحب کو پڑھنے کا حکم دیا گیا انھوں نے پہلے بادشاہ کی مدح میں ایک رباعی پڑھی سامعین نے دل چسپی سے سنا اور واہ واہ، سبحان اللہ کی تعریفوں سے عالی شان کمرہ گونجنے لگا۔ ان کے بعد میر انیس کو پڑھنے کا ارشاد ہوا۔ میر صاحب کچھ لے کر نہ گئے تھے فی البدیہہ ایک مطلع تصنیف کیا اور منبر پر تشریف لے گئے۔

غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر مدعیٔ اپنی ہوا کھوؤں سلیماں ہو کر

اس مطلع کا سننا تھا کہ معنیٔ فہم طبیعتیں ادائے کلام کا مزہ لینے لگیں۔[۱]

انیس کے ایک طرف دار احسن لکھنوی نے اس واقعے کو دوسرے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کی والدہ ملکہ کشور صاحبہ نے ایک مجلس قرار دی اور اس مجلس میں دونوں صاحبوں کو مرثیہ پڑھنے کا

۱۔ ملاحظہ ہو حیات انیس ص ۲۹-۳۰

حکم ہوا۔ میر صاحب نے کہا مجھے مرثیہ پڑھنے میں کچھ عذر نہیں کیوں کہ ذاکرِ امام حسین ہوں مگر عذر اس امر میں ہے کہ ذاکری کی حالت میں دربار کا حفظِ مراتب مجھ سے نہ ہو سکے گا البتہ اپنی معمولی پوشاک سے حاضر ہو سکتا ہوں۔ میر انیس کی درخواست منظور ہوئی۔ دیکھنے والے بیان کرتے ہیں کہ جناب مرزا صاحب قبائے درباری پر عمامہ باندھے تھے اور میر انیس اپنے سادہ لباس پر ترنج گوشہ ٹوپی پہنے تھے۔ پہلے مرزا صاحب منبر پر تشریف لے گئے اور حسب مقتضائے وقت بادشاہ کی تعریف میں کچھ نظم پڑھ کر مرثیہ شروع کر دیا۔ اس کے بعد میر انیس منبر پر تشریف لے گئے اور یہ سلام شروع کیا۔

مدعی اپنی ہوا کھودوں سلیماں ہو کر ‌ ‌ ‌ غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر

جب میر انیس نے تیسرا شعر پڑھا

موئے سر کھول دیے ماں نے پریشاں ہو کر ‌ ‌ ‌ زلفِ اکبر کو جو دیکھا سرِ نیزہ پُرخوں

بس چلمن الٹ کر بادشاہ باہر نکل آئے اور بے ساختہ فتح الدولہ برق سے مخاطب ہو کر فرمایا، کیوں فتح الدولہ میں نہ کہتا تھا میر انیس لکھنؤ میں ایک ہی شاعر ہیں دیکھا تم نے یہ زبان انھیں کے لیے خاص ہے۔ بعد ختم مجلس علی نقی خاں کو حکم دیا کہ میر صاحب کو دروازے تک رخصت کرنے کی رسم پوری کریں۔[۱]

احسن اور اشہری دونوں کی روایتوں میں بیّن اختلاف ہے لیکن ماحصل دونوں روایتوں کا ایک ہی ہے۔ دونوں جگہ دبیر پر انیس کی برتری قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ اتنا اہم واقعہ آزاد کی نظر سے بچ گیا اور وہ اسے اپنی عبارت آرائی کی زینت نہ بنا سکے۔ اگر یہ واقعہ حقیقتاً ظہور میں آیا تھا تو سوال یہ ہے کہ اشہری اور احسن کے بیان میں اختلاف کیوں ہے؟ اشہری نے مجلس کا بانی واجد علی شاہ کو قرار دیا ہے

۱۔ بحوالہ سوانح عمری میر انیس ص ۸۱-۸۰

اور احسن نے واجد علی شاہ کی والدہ کو۔ لیکن احسن اپنے بیان کو احتیاط سے لے کر چلے ہیں، اور آگے واجد علی شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ بانیِ مجلس کے اختلاف کو نظر انداز کیا جا سکے۔ اشہری لکھتے ہیں کہ جب دبیر مجلس میں پہونچ گئے، تو انیس نے جانے میں تاخیر سے کام لیا گویا انیس خود بھی دبیر کے ساتھ مقابلہ آرائی پر آمادہ تھے اور وہ دبیر پر اپنا تفوّق قائم کرنا چاہتے تھے۔ اس کے علاوہ لکھتے ہیں کہ انیس مجلس میں پڑھنے کے لیے کچھ لے کر نہ گئے، تھے۔ یہ بیان واقعے کو خود ہی مشتبہ بنا دیتا ہے اس لیے کہ اتنی اہم مجلس جہاں یہ دونوں باکمال یکجا ہوے اور جس کے لیے انیس نے ایک ایک پل کی تیاری کی کہ دبیر مجلس میں کب پہونچے اور جب خود مجلس میں پہونچے تو پڑھنے کے لیے کچھ پاس نہ تھا۔ دوسری بات یہ کہ ان دونوں کے مرثیوں کا حوالہ نہیں دیا گیا کہ کس نے کون سا مرثیہ پڑھا صرف دبیر کی رباعی اور انیس کے سلام کا ذکر ہے لیکن دبیر کی رباعی نقل نہیں کی گئی جب کہ انیس کے سلام کا حوالہ دیا گیا ہے۔ غالباً یہ سب کچھ احتیاط کے پیش نظر ہے اس لیکہ مرثیوں کا حوالہ واقعے کے کذب و صدق پر بہت کچھ روشنی ڈال سکتا تھا حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی روایتیں انیسیوں اور دبیریوں کے مناقشات کی پیداوار ہیں۔ ایک موقع پر سید مسعود حسن رضوی مرحوم اسے اس واقعے کی تصدیق چاہی تو آپ نے اس کے وقوع کی تردید فرمائی۔ دبیریوں نے بھی اس واقعے کے خلاف اپنے ردّ عمل کا اظہار کیا ہے جس کی جھلک "حیاتِ دبیر" میں نظر آتی ہے۔ لیکن ایجاد سے خود دبیر یے بھی نہیں چوکے ہیں ملاحظہ ہو:۔

انیسیے کا بیان ہے کہ ایک مجلس میں مرزا صاحب مرثیہ پڑھ کر منبر سے اترے تو جناب مفتی میر عباس صاحب جو کہ اس مجلس میں رونق افروز تھے مرزا کو گلے لگا کر (...) فرمانے لگے ماشاءاللہ مرزا صاحب آپ

خوب فرماتے ہیں مگر اپنا مرثیہ میر انیس کو دکھا لیا کیجیے تو خوب ہوگا۔ دبیر نے جواب دیا یہ تو آپ سماعی بیان کرتے ہیں جس پر صدق و کذب دونوں کا احتمال ہو سکتا ہے مجھ سے جناب میر انیس صاحب خود فرماتے تھے کہ میں نے ایک بند مقطع کا دعائیہ نظم کیا جس کا مطلب یہ تھا کہ یا خدا اپنی مدّاحی کے صدقے میں آپ مجھے گہر مضمون بیش بہا عطا فرمایا کیجیے۔ دن کو تو یہ نظم کیا شب کو عالمِ رویا میں کیا دیکھتا ہوں کہ جناب امام مظلوم علیہ السلام مجھ سے فرماتے ہیں اے فرزند تم مجھ سے گہر مضمونِ بیش بہا کیا مانگتے ہو حق سبحانہٗ تعالےٰ نے تمام معدن گہر مضمون کا دبیر کے نام پر ٹھیکا کر دیا ہے اب سوائے دبیر کے کسی کو نہیں مل سکتا تم انھیں کے پاس جاؤ وہ تمہیں تعلیم دیں گے۔[1]

اس طرح کی چوٹیں انیسیوں اور دبیریوں کے درمیان برابر چلتی رہتی تھیں اور کبھی کبھی یہ آگے بڑھ کر کسی تنازعے کی صورت اختیار کر لیتی تھیں جس میں انیس و دبیر بھی ملوث ہو جاتے تھے اس قسم کا ایک تاریخی تنازعہ انیس کے اس سلام پر برپا ہوا تھا:

سدا ہے فکر ترقی مآل بینوں کو ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو

اس سلام کے تعلق سے انیسیوں اور دبیریوں میں بڑی ہنگامہ آرائی رہی اور مخالفتوں نے کارزار کی صورت اختیار کر لی۔ اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے احسن لکھنوی لکھتے ہیں کہ کسی مجلس میں میر صاحب نے ایک سلام پڑھا

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

اس کے جواب میں مرزا صاحب نے سلام کہا تھا[2] لیکن احسن صاحب نے دبیر کے سلام کا کوئی بھی شعر نقل نہیں کیا جس سے معلوم ہوتا کہ مرزا دبیر کا سلام کیا تھا۔ مرزا دبیر کے مجموعۂ کلام "دفتر ماتم" میں ایسا کوئی سلام نہیں ہے

۱۔ تردید موازنہ ص ۱۶-۱۵ ۲۔ سوانح عمری میر انیس ص ۲۷

اس کے علاوہ مرزا دبیر نے اگر انیس کے سلام کا جواب لکھا ہوتا تو لکھنؤ میں اس کی شہرت ہو جانا یقینی امر تھا جس کے بعد اس سلام کو حوالوں سے محفوظ نہ رکھا جا سکتا تھا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ انیس کے سلام کی جب زمین جم گئی تو دبیر نے بھی اس پر طبع آزمائی کی ہو لیکن اسے اپنے نام سے اس لیے منسوب نہ کیا ہو گا کہ اس سے دبیر کی شہرت کو نقصان پہونچنے کا اندیشہ تھا اس لیے یہ جواب کسی دوسرے کے نام سے آیا ہو گا۔ حیاتِ دبیر سے پتہ چلتا ہے کہ شاگردانِ دبیر خصوصاً ان کے فرزند مرزا اوجؔ نے انیس کے اس سلام کا جواب لکھا تھا اس لیے دوسری صورت یہ بھی ممکن ہے کہ انیسیوں نے مرزا اوجؔ کی تصنیف کو دبیر سے نسبت دے دی ہو اور اس طرح لکھنؤ میں یہ شہرت پھیل گئی ہو کہ دبیر نے انیس کے سلام کا جواب لکھا ہے۔ بہر حال مرزا اوج کے سلام کے دو شعر یہاں نقل ہیں:۔

الٹ گیا درِ خیبر سے پہلے قلعۂ چرخ　　　خدا کے ہاتھ نے الٹا جو آستینوں کو
یہ دستِ بُردِ خزاں کا بہار میں ڈر ہے　　　کہ کھینچے تھامے ہیں مٹھی میں آستینوں کو[1]

یہ سلام انیسیے اور دبیریے اپنی اپنی مجالس میں ایک دوسرے کے جواب میں پڑھا کرتے تھے اور "آستینوں" کے قافیے کو خاص طور پر نظم کرنے کی کوشش کی جاتی تھی چنانچہ ایک مجلس میں میر مونسؔ نے دبیر کے ایک طرف دار نواب ممتاز الدولہ کو مخاطب کر کے پڑھا

بھلا ترڈ دبے جا سے اس میں کیا حاصل　　　اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو
نیا مزہ ہے کہ مضموں تو دستیاب نہیں　　　مقابلے پہ چڑھاتے ہیں آستینوں کو[2]

اس پر نواب موصوف مجلس سے اٹھ کر چلے گئے اور معاملے نے اتنا طول کھینچا کہ جواب در جواب کا سلسلہ ختم ہونے میں نہ آیا۔ انیسیوں کا دعوا تھا کہ یہ زمین انیس کی اختراع ہے اس پر دبیریوں نے جواب دیا:۔

۱-۲- حیاتِ دبیر ص ۱۱۹

اساتذہ کی ہیں غزلیں سلام بھی اکثر ؛ نیا سمجھتے ہیں پھر لوگ ان زمینوں کو
انیسیوں کی زبان دانی کے جواب میں دبیر کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر نے کہا:۔

طعنہ زن ہوتے ہیں جو بیٹھ کے منبر پہ نظیر ؛ کیا نہیں جانتے وہ اہلِ زباں اور بھی ہیں[1]

انیسیوں کو اس شعر پہ بہت ناز تھا

یہ جھرّیاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے ؛ چُنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

اور حقیقت یہ ہے کہ انیسیوں کا یہ ناز بے جا بھی نہ تھا۔ اس ہنگامے میں انیسیوں اور دبیریوں دونوں نے اس قافیے پر طبع آزمائی کی لیکن "قل ہو اللہ" کا جواب کوئی نہ لکھ سکا۔

انیسیوں اور دبیریوں کے اختلافات کا ایک افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ ان کی بنیاد لسانی یا ادبی نہ تھی بلکہ ان کا مقصد حریف مقابل کو زک پہونچانا تھا یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ کوئی موقع اپنے اختلافات کو برپا کرنے کا ہاتھ سے نہ جانے دیتے تھے خواہ واقعے کی نوعیت کتنی ہی سنجیدہ ہو۔ لہٰذا ایک ہنگامہ اس وقت بھی برپا ہو گیا جب میر انیس کے انتقال پر دبیر نے ان کا مرثیہ کہا اور تاریخ وفات نکالی۔ انیسیے مرزا دبیر کے فن تاریخ گوئی کو تو نہ پہونچ سکے اور نہ دبیر کے اس احساس کو پہچان سکے جس کا اظہار انھوں نے انیس کی وفات پر مرثیہ لکھ کر کیا البتہ تاریخ وفات کو موضوع بنا کر اپنے اعتراضات کو تنازعے کی صورت دے بیٹھے۔ سنہ ۱۸۷۴ء میں انیس کا انتقال ہوا۔ اس واقعے کا دبیر پر جو اثر ہوا وہ اس مرثیے میں ملاحظہ ہو:۔

دادخواہیم یا غیاث المستغیثین الغیاث ؛ از کہ دل مانوس گردد بے سخن ہائے انیس[2]

۱۔ حیات دبیر ص ۱۳ ۲۔ ماخوذ از شمس الضحیٰ ص ۱

عبرۃً للناظرین گردید افلاک و زمیں ‌ دیدنی نبود مہ و خورشید و اختر بے انیس
وادریغا عینی و دینی دو بازویم شکست ‌ بے نظیر اوّل شدم امسال و آخر بے انیس
یادگارِ رفتگاں ہستیم و مہمانِ جہاں ‌ چند روزہ چند ہفتہ بے برادر بے انیس
الوداع اے ذوقِ تصنیف الفراق اے شوقِ نظم ‌ شد حواسِ خمسہ و دہ عقل ششدر بے انیس
پوست کندہ موشگافانِ سخن گویند حیف ‌ ہر سرِ مو ہر رگِ جانست نشتر بے انیس
اے ہوس چنداں دل آسودہ در عالم کجاست ‌ دفترِ اجزائے معنی گشت ابتر بے انیس
اشک را ربطے بدامن بود لیکن اشکِ ما ‌ رفتہ رفتہ رفت تا دامانِ محشر بے انیس
بسکہ در بزمم بسوزد داغ بربالائے داغ ‌ نیست جز طاؤسِ ما لے وانہ دیگر بے انیس
نیست ایامِ تماشائے چمن اکنوں کہ ہست ‌ دانۂ شبنم سپند و غنچہ مجمر بے انیس
تازہ مضمونِ نظم می فرمود در ہر بحر شعر ‌ چشمۂ چشمم شود ہم چشمِ کوثر بے انیس
سال تاریخش بزبر و بینہ شد زیبِ نظم ‌ طورِ سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

در سنینِ عیسوی تاریخ گفتم صاف صاف ‌ گرچہ طبعم بود محزون و مکدّر بے انیس
آسماں لیے ماہِ کامل سدرہ بے روح الامیں ‌ طورِ سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

پہلے خط کشیدہ مصرعے سے تاریخ ہجری ١٢٩١ نکلتی ہے اور آخری دونوں مصرعوں کو ملانے سے تاریخ عیسوی ١٨٧٤ نکلتی ہے۔ مرزا دبیر نے اس مصرعے سے "طورِ سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس" تاریخ ہجری زبر و بیّنہ کے طریقے سے نکالی اور اس کا حساب اس طرح رکھا کہ ایک لفظ کو زُبر اور دوسرے کو بیّنہ میں لے لیا البتہ واؤ جو حرفِ عطف ہے اسے زبر و بیّنہ دونوں میں لے لیا۔ اس پر ان لوگوں نے جو زبر و بیّنہ کے حساب سے واقف نہ تھے حرفوں کے سیدھے سادے اعداد نکالے تو تاریخ صحیح نہ نکلی۔ انیسیوں کے لیے یہ اعتراض کا محل تھا چنانچہ ایک طوفان برپا ہو گیا اور تائید و تعریض میں

رسالے نکلنے شروع ہو گئے۔ آخر مرزا دبیر نے آخری دو مصرعوں سے تاریخ عیسوی نکالی تب یہ معاملہ جا کے فرو ہوا۔

قطع نظر اس بحث و مباحثے کے اس مرثیے کو پڑھنے کے بعد دبیر کے جذبات کا اندازہ لگانا کوئی مشکل نہیں ہے۔ مرزا دبیر نے یہ مرثیہ میر باقر کے امام باڑے کی مجلس میں پڑھا تھا مرثیہ پڑھتے جاتے تھے اور روتے جاتے تھے اور غالباً یہ دبیر کے خلوص کا اثر ہے کہ یہ مرثیہ وفاتِ انیس کو وہ شہرت دوام دے گیا کہ 'حیات انیس' پر کوئی بھی تذکرہ اس تاریخ وفات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا جس کا ایک ثبوت مزار انیس کی وہ لوحِ مزار ہے جس پر پروفیسر مسعود حسن رضوی مرحوم نے اس قطعے کو کندہ کرایا ہے۔

مرزا دبیر کی شخصیت

"حیاتِ دبیر" اور "سبع مثانی" کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق مرزا دبیر کی شخصیت کا جو خاکہ بنتا ہے اس میں مرزا دبیر کا رنگ پکا سانولا تھا۔[1] قامت کشیدہ، پیشانی بڑی اس پر کثرتِ سجدہ کے نشانات آنکھیں بڑی، گول اور فربہ سرا بدن، داڑھی تقریباً دو انگشت کی اور آواز باٹ دار تھی

۱۔ حاشیہ نمبر ۵ پر ملاحظہ کیجیے

لباس:۔ سر پر گول ٹوپی پہنتے تھے جو پنج گوشیہ ہوتی تھی۔ ڈھیلا کرتہ پہنتے تھے۔ مگر ٹخنوں سے نیچا ہوتا تھا کرتے کے نیچے ایک شلوکا بھی پہنتے تھے۔ اور پائجامے کے نیچے ہمیشہ ایک جانگیا ہوتا تھا۔[۱]

غذا:۔ غذا کے بارے میں جو معلومات ملتی ہیں وہ صرف آخری عمر سے تعلق رکھتی ہیں ان معلومات کے مطابق مرزا دبیر چوبیس[۲۴] گھنٹے میں صرف ایک بار صبح نو دس بجے کھانا کھاتے تھے۔ رات کو

(حاشیہ متعلقہ ص ۸۳)

۱۔ سبع مثانی ص[۱۳]۔ نوٹ:۔ گزشتہ صفحات میں دبیر کی اصل پر بحث گزر چکی ہے اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا تھا کہ دبیر اصلاً ایرانی نہ تھے جب کہ دبیریوں کا قول ہے کہ دبیر کے جدّ اعلا ملّا ہاشم شیرازی ایران سے ہندوستان آئے تھے اگر اس قول کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو ہاشم شیرازی کے ہندوستان آنے کا زمانہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ ہاشم شیرازی اپنی عمر کے آخری حصّے میں ہندوستان آئے تھے اور یہی واقعہ اس قیاس کو بھی جنم دیتا ہے کہ ہاشم شیرازی کے بیٹے اور ان کے جانشین مرزا محمد رفیع بھی باپ کے ساتھ ہی ایران سے ہندوستان آئے ہوں گے۔ اب اس واقعے پر غور کیجئے کہ دبیر ہاشم شیرازی کی پانچویں پشت تھے اور ہندوستان میں پیدا ہونے والی تیسری نسل تھے جس کا رنگ پکّا سانولا تھا۔ یہ امر نہ صرف تعجب خیز ہے بلکہ خود دبیریوں کی فراہم کردہ ایک ایسی داخلی شہادت بھی ہے جس سے یہ یقین واثق ہو جاتا ہے کہ دبیر اصل میں ہندوستانی تھے اور ان کی موجودہ خاندانی نسبت غیر حقیقی ہے۔

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۵-۲۴

صرف چائے پیتے تھے جس کے ساتھ ایک کلچا بھی ہوتا تھا۔ یہ چائے اور کلچا ان لوگوں کو بھی ملتا تھا جو حاضر نشست ہوتے تھے۔ آخر عمر میں تپ محرّقہ میں مبتلا ہو گئے تھے صحت یاب ہونے پر حکیموں کے مشورے سے کچھ عرصے کے لیے رات کو بھی غذا لیتے رہے بعد کو رات کی غذا اس لیے ترک کر دی کہ نمازِ شب میں مانع ہوتی تھی [1]

معمولات:۔ مرزا کے یہاں نشست کا سلسلہ رات کو شروع ہوتا تھا۔ نو بجے تک وہ نماز مغربین اور تعقیبات سے فارغ ہوتے تھے۔ پھر بارہ[12] بجے رات تک شاگردوں اور احباب کا ہجوم رہتا تھا۔ اکثر شہزادے اور حکام بھی آپ کی محفل میں شریک ہوتے تھے اور علمی موضوعات پر گفتگو رہتی تھی آدھی رات کو یہ مجمع برخاست ہوتا تھا اس کے بعد مرزا نمازِ شب میں مشغول ہو جاتے تھے۔ صحیح معلوم نہیں صبح کس وقت اٹھتے تھے۔ البتہ صبح کی نماز کا سلسلہ دو گھڑی دن چڑھے تک جاری رہتا تھا۔ اس کے بعد کھانا کھاتے تھے۔ دوپہر کو شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے تھے اور خود بھی کچھ اسی وقت کہہ لیا کرتے تھے [2]

مرزا دبیر ایک دردمند انسان تھے۔ اہل حاجت کے ساتھ اکثر سلوک کرتے رہتے تھے۔ خود اپنے پاس کچھ نہیں ہوتا تھا تو عقیدت مندوں کی عقیدت ایسے موقعوں پر کام آتی تھی۔ چنانچہ منقول ہے کہ مرزا دبیر نے ایک مرثیہ کہا "کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے" یہ مرثیہ خاص طور پر مرزا کو بہت پسند تھا۔ اکثر دوستوں اور شاگردوں نے مانگا مگر کسی کو نہ دیا۔ نواب

۱۔ حیات دبیر ص ۲۵۔ ۲۔ ص ۶۳

محسن الدولہ جو کہ غازی الدین حیدر کے نواسے اور محمد علی شاہ سوم کے داماد تھے وہ اس مرثیے کے بہت خواہاں تھے اور اکثر خواہش ظاہر کرتے تھے کہ جو شخص اس مرثیے کو میرے پاس لائے گا میں اسے پانچ سو روپے انعام دوں گا۔ اتفاق سے ایک صاحب غرض مرزا کے پاس آئے وہ اپنی لڑکی کی شادی کرنا چاہتے تھے مرزا براہ راست مالی مدد کر نہیں سکتے تھے اس لیے کچھ سوچ کر یہی مرثیہ ان کو دے دیا اور کہا کہ آپ اس مرثیہ کو لے کر نواب محسن الدولہ کی کوٹھی پر جائیے انہوں نے اس مرثیے کا انعام پانچ سو روپے رکھا ہے۔ یہ حضرت حسب ہدایت مرثیہ لے کر پہونچے نواب نے اس اطمینان کے بعد کہ یہی اصل مرثیہ ہے نقل لے لی اور پانچ سو روپے انعام دے دیا[۱]

افضل حسین ثابت نے مرزا کی داد و دہش سے متعلق ایسی بہت سی روایتیں نقل کی ہیں جن میں کہیں کہیں تو افسانہ طرازی کا انداز پیدا ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک روایت ملاحظہ ہو کہ ایک روز میر انیس کے ایک شاگرد مرزا کے پاس آئے اور خواہش ظاہر کی کہ مجھے ملکۂ زمانی کی مجلس میں پڑھوا دیجیے۔ فرمایا۔ بہت اچھا۔ اپنے پاس سے قیمتی کپڑے ان کو پہنائے اور ایک پنس میں خود اور ایک میں ان کو سوار کرا کے روانہ ہوئے۔ محل پر پہونچنے پر ان کی بہت تعریف کی اور پڑھوایا۔ وہاں سے ان کو شالی رومال اور غالباً پانصد روپیہ ملا۔ گھر آ کر مرزا کے دیے ہوئے کپڑے تبدیل کرنے لگے مرزا نے کہا شہزادی کا ہدیہ تو قبول فرمایا۔ اب یہ فقیر کا ہدیہ کیوں رد فرماتے ہیں یہ کہہ کر دو صد روپیہ اپنے پاس سے اور دیا[۲]

اس روایت کے بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افضل حسین ثابت انیسیوں پر چوٹ کرنا چاہتے ہیں انیسیوں اور دبیریوں کی مخاصمتیں روز روشن کی طرح

۱۔ حیات دبیر ص ۱۰۰ ۲۔ ص ۶۸-۶۷

عیاں ہیں۔ ان مخاصمتوں کے پیش نظر یہ قرین قیاس نہیں کہ انیس کا کوئی شاگرد دبیر کے پاس اس غرض سے پہونچا ہو کہ اسے ملکہ کی مجلس میں پڑھوا دیا جائے چوں کہ ظاہر طور پر شاہی مجلس میں پڑھنے کی خواہش صرف اقتصادی نقطۂ نظر سے ہوسکتی تھی۔ اور انیس لکھنؤ میں اتنا اثر رکھتے تھے کہ کسی بھی شاہی مجلس میں پڑھوا کر ان کی مالی مدد کرا دیتے۔ دوسرا قابل لحاظ نکتہ یہ ہے کہ میر انیس عہد امجد علی شاہ میں فیض آباد سے لکھنؤ آئے تھے اور ملکۂ زمانی نصیر الدین حیدر کی محل تھیں گویا قیام مجلس کا زمانہ وہ ہے جب موصوفہ صاحب اقتدار نہ تھیں اگر ایسا ہے تو میر انیس کسی بھی نواب کے یہاں مجلس پڑھوا سکتے تھے اس کے علاوہ مجلس میں پڑھنے کی خواہش اور قیام مجلس کے درمیان کوئی فصل نہیں دیا گیا ہے البتہ یہ ممکن ہے کہ ملکہ کے یہاں کوئی مجلس پہلے ہی زیر اہتمام ہو اور عین مجلس کے موقع پر یہ مرزا کے پاس پہونچے ہوں ملکہ کے یہاں سے ان کو پانچ سو روپیہ بھی ملا ہو لیکن گھر آکر مرزا نے اپنے پاس سے دو صد روپے اور دیے۔ ہوسکتا ہے یہ واقعہ اسی طرح رونما ہوا ہو لیکن بظاہر واقعے کی نفسیات اسے خاصا مشکوک بنا دیتی ہیں اور اس رجحان کا پتہ دیتی ہے جس کے تحت انیس و دبیر کے طرف دار اپنے اپنے ممدوح کے حق میں واقعات ایجاد کیا کرتے تھے حالاں کہ اس روایت سے ثابت کا منشا صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ مرزا ایک سخی الطبع انسان تھے اور جہاں تک ممکن ہوتا تھا وہ اہل حاجت کو مایوس نہ کرتے تھے۔

قطع نظر واقعے کی صداقت و عدم صداقت کے یہ روایت مرزا دبیر کی شخصیت کے اہم پہلو پر روشنی ڈالتی ہے۔ زیر بحث واقعے کے بیان میں کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر نے شاگرد انیس کو اپنے پاس سے قیمتی کپڑے پہنائے معلوم نہیں ثابت نے یہاں قیمتی کپڑوں سے کیا مراد لی ہے۔ بظاہر تو "قیمتی کپڑے"

کی یہ ترکیب سوائے درباری لباس کے کسی اور چیز پر دلالت نہیں کرتی جس سے پتہ چلتا ہے کہ مرزا دبیر دربار داری کا اہتمام کرتے تھے اس کے علاوہ انھوں نے اپنی پہلی درباری مجلس غازی الدین حیدر کے یہاں پڑھی تھی اور اس مجلس کا آغاز انھوں نے بادشاہ کی مدح سے کیا تھا اور "دفتر ماتم" کی پہلی جلد کے پہلے مرثیے میں امجد علی شاہ کی مدح بھی شامل ہے۔

اس سلسلے میں مرزا دبیر کی ایک مثنوی "معراج نامہ" اور ایک نثری تصنیف "ابواب المصائب" کا ذکر بھی مناسبِ حال ہے۔ مثنوی "معراج نامہ" نصیر الدین حیدر کے عہد (۱۸۲۷ء۔۱۸۳۷ء) میں ممتاز الدہر ملکہ زمانی کی فرمائش پر لکھی گئی۔ اور اسی نسبت سے اس کا ایک نام "ممتاز نامہ" ہے[1]۔ اس مثنوی میں ملکہ زمانی کی مدح ملاحظہ ہو

بفرمودۂ بیگم خوش خصال کہا تو نے معراج مولا کا حال
ہے ملکہ زمانیہ ممتاز دہر یہ نام مبارک ہے مشہور شہر
یہی ہے زمانے میں اس کا خطاب اسی نام سے چن لے نام کتاب

اک ادنیٰ دعا گو ہے اس کا دبیر نحیف و غریب و ذلیل و حقیر
بجالایا فی الفور ارشاد خاص اطاعت ہے سب نوکروں کا خواص

اس مثنوی پر تبصرہ کرتے ہوئے کاظم علی خاں لکھتے ہیں "مرزا دبیر کے لیے شہرت ہے کہ وہ مدحِ امرا و اغنیا سے محفوظ رہے اس مثنوی کی دریافت نے اس رجحان کو گزند پہونچائی ہے[2]۔ اس تعلق سے مرزا کی مذکورہ نثری تصنیف "ابواب المصائب" پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ یہ کتاب بھی عہد نصیر الدین حیدر ہی میں مکمل ہوئی تھی

۱-۲- یہ مثنوی دفتر ماتم کی پندرھویں جلد میں شامل ہے تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو کاظم علی خاں کا مضمون "میر ضمیر اور مرزا دبیر کے دو معراج نامے" "آج کل" جنوری ۱۹۷۶ء

اس میں سورۂ یوسف کی بنیاد پر حضرت یوسف علیہ السلام کا واقعہ پیش کیا گیا ہے اور اس تمثیل پر مصائب اہل بیت بیان کیے گئے ہیں۔ اس کتاب میں نصیر الدین حیدر کی مدح ملاحظہ ہو۔

"..... ارباب عقل کو معلوم ہو کہ طریقہ اربابِ تصنیف واصحابِ تالیف کا یہ ہے کہ جب کوئی کتاب تازہ تصنیف کرتے ہیں تو تعریف بادشاہ عصر کی منجملۂ واجبات جانتے ہیں۔ علی الخصوص بادشاہ اس عصر کا جمیع خوبیوں سے آراستہ اور تمام نیکیوں سے پیراستہ ہے۔

نظم

وہ کون شاہ خلائق پناہ ظل اللہ　　بنام نائب مہدی دیں سلیماں جاہ
سخی و عادل و فیاض و مالک اقلیم　　کریم ابن کریم و رحیم و ابن رحیم
نہ بے سوال سمجھتا ہے یوں سوالِ فقیر　　کہ جیسے ختم ہے یوسف پہ خواب کی تعبیر

حقا کہ آباو اجداد اس بادشاہ سلیماں جاہ، دارا دربان سکندر ایوان، یوسف عہد، نوشیروانِ عصر ابوالمنصور قطب الدین بادشاہ غازی نصیر الدین حیدر خلد اللہ ملکہ، وسلطنت کے بانی خیر وحسنات تھے۔[1]"

اس طرح مرزا دبیر کے یہاں جن امرا و اغنیا کی مدح ملتی ہے ان میں غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر، ملکہ زمانی اور شاہ امجد علی شامل ہیں۔ اس سے مرزا کے اس درباری کردار کی غمازی ہوتی ہے جس کا تذکرہ "قیمتی کپڑے" کی اصطلاح کے تعلق سے وارد ہوا مذکورہ بالا دونوں حوالے مرزا کے اس کردار کی توثیق کرتے ہیں۔ نیز ان کی شخصیت کے اس پہلو کو خاصا نمایاں کر دیتے ہیں جس کی خصوصیت ہے "غیر کی مدح" اور وہ بھی "شہ کا ثنا خواں ہو کر"

۱۔ بحوالہ شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر ص ۱۶۲-۱۶۳

یہاں یہ دعوا کہ غلامانِ اہل بیت کی مدح غیر کی مدح نہیں بے عذر لنگ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔

بہرحال درباداری کی یہ بحث تو ایک جملۂ معترضہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ مرزا دبیر کی شخصیت کا ایک پہلو ہے لیکن اکثر امور کچھ ایسے خارجی دباؤ کا نتیجہ ہوتے ہیں جنھیں شخصیت بہ جبر و اکراہ قبول تو کر لیتی ہے لیکن وہ کبھی شخصیت کی پہچان نہیں بن پاتے۔ لہٰذا مرزا دبیر کو باوجود اس حقیقت کے کہ وہ درباری مراسم کا اہتمام کرتے تھے ان کو درباری کی صفت سے متصف نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کو صرف انھیں اوصاف سے متصف کیا جا سکتا ہے جس سے ذات کے اندرون کا پتہ چلتا ہے اس طرح کا ایک وصف مرزا کی وضع داری ہے جو دراصل پورے لکھنوی سماج کا امتیاز تھا اور طبقۂ اشراف کی تو پہچان ہی یہ وضع داری تھی جس کی ایک علامت "پینس" ہے چنانچہ مرزا دبیر جب کبھی گھر سے باہر جاتے تھے تو پینس میں سوار ہو کر جاتے تھے اور اگر آپ کے ہمراہ کوئی اور صاحب ہوتے تھے تو ان کے لیے بھی پینس کا انتظام کرتے تھے[1]

اگر کوئی مرزا کے یہاں مہمان ہوتا تھا تو اس کی خاطر تواضع کا بڑا خیال رکھتے تھے اور جب مہمان واپس جاتا تھا تو زرنقد سے بھی اس کی تواضع کرتے تھے۔ (زرنقد کی یہ تواضع تو اب تک سوسائٹی میں موجود ہے۔ البتہ یہ تواضع اسی وقت ہوتی ہے جب مہمان کوئی قریبی رشتہ دار ہو اور واپسی کے وقت صاحب خانہ جو بزرگ بھی ہوتا ہے رشتے کی مناسبت سے مہمان کو زرنقد بھی دیتا ہے۔ ممکن ہے مرزا بھی ایسے ہی مواقع پر زرِنقد سے تواضع کرتے ہوں۔) اکثر ایسا بھی ہوتا تھا کہ مرزا کے خاص ملاقاتی لکھنؤ میں کسی دوسری جگہ قیام کرتے تھے ایسے موقعوں پر مرزا دبیر

۱- حیات دبیر ص۲

ضیافت کے طور پر اچھے سے اچھے کھانے بنوا کر ان کے پاس بھجواتے تھے[1]

مرزا دبیر ایک بامروّت اور خوددار انسان تھے۔ مرزا کے ان اوصاف پر اس واقعے سے روشنی پڑتی ہے کہ لکھنؤ کے ایک مشہور سوز خواں میر علی صاحب نے مرزا کے پاس پیغام بھجوایا کہ سوز پر پڑھنے کے لیے ایک دو مرثیے عنایت کر دیجیے مرزا نے یہ تین مرثیے بھجوا دیے:۔

۱۔ باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے

۲۔ بخدا تاجِ سرِ عرش خدا ہے شبیر

۳۔ جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبیر

اتفاق سے کسی اور صاحب نے بھی مرزا سے ایسی ہی فرمائش کر دی۔ مرزا نے از راہِ مروّت ان میں سے ایک مرثیہ ان کو بھی دے دیا جو انھوں نے ایک ایسی مجلس میں پڑھ دیا جہاں میر علی صاحب بھی موجود تھے۔ میر علی صاحب کو یہ امر ناگوار گزرا اور مرزا صاحب کو لکھا: "اگر نامور مرثیہ گو بننا چاہتے ہو تو وہ مرثیہ جو مجھے دیا ہے تین سال سے قبل یا کم از کم مجھ سے پوچھے بغیر کسی اور کو نہ دیجیے گا۔" مرزا کی خودداری کو ٹھیس لگی اور جواب دیا:۔

رفتن بہ پائے مردیِ ہمسایہ در بہشت ٭ حقا کہ با عقوبتِ دوزخ برابر است

میں اگر مستند مرثیہ گو بننا چاہتا ہوں تو امام حسین کی امداد اور اپنی محنتِ شاقہ کے بھروسے پر۔ یہ مروت سے بعید ہے کہ کوئی ذاکر مجھ سے مرثیہ مانگے اور میں اس کی دل شکنی کروں کہ میر علی صاحب کا حکم نہیں[2]۔

یہ واقعہ مرزا دبیر کے بالکل ابتدائی عہد کا معلوم ہوتا ہے چوں کہ میر علی سوز خواں مذکور کا زمانہ نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء تا ۱۸۱۴ء) کا زمانہ ہے[3] جب کہ دبیر کی شاعری کا آغاز ۱۸۱۴ء میں ہوا۔ دوسرے

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۶۵ ۲۔ ایضاً ص ۸۰ ۳۔ گزشتہ لکھنؤ ص ۲۲۲

میر علی صاحب کے اس جملے سے کہ "اگر نامور مرثیہ گو بننا چاہتے ہو" یہی ثابت ہوتا ہے کہ یہ واقعہ مرزا دبیر کی شاعری کے اوائل عہد کا ہے۔

مرزا دبیر کا انداز تصنیف

افضل حسین ثابت نے لکھا ہے کہ مرزا دبیر جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے تو باوضو جائے نماز پر بیٹھ کر تصنیف کرتے تھے۔ اور ایسا کبھی تو صبح کی نماز کے بعد ہوتا تھا، کبھی بعد نماز عشا اور کبھی دن میں گیارہ بجے[۱]۔

سوانح نگاری کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ شخصیت کا وہ روپ جو اس کی سب سے بڑی پہچان ہوتا ہے عمر کے ایک خاص دور سے تعلق رکھتا ہے لیکن تعارف اس شخص کا مقصود ہوتا ہے جو زندگی کے مختلف ادوار میں بٹ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر سوانح نگار کو شخصیت سے ایک ذاتی عقیدت اور جذباتی لگاؤ بھی ہے تو اب اس کا بے لاگ ہونا بہت مشکل ہے جس کے نتیجے میں شخصیت کے وہ پہلو زیادہ نمایاں ہو پائیں گے جو مثبت کردار کو پیش کرتے ہیں۔ مرزا دبیر کے شخصی تعارف میں بھی یہی رجحان غالب ہے۔ یہاں ہم جس مرزا دبیر سے ملتے ہیں وہ شخص نہایت سنجیدہ اور متین ہونے کے ساتھ ساتھ جوانی کی منزلیں طے کر چکا ہے اور اپنی شکل وشباہت، لباس، غذا نیز اوقاتِ کار میں ایک سن رسیدہ اور بزرگ شخصیت کا مالک ہے۔ جس کی وجہ سے جوانی کے اکثر احوال پردۂ خفا میں ہیں اور اگر کچھ حالات سامنے آئے بھی ہیں تو وہ بزرگی کا تکملہ بن کر۔ اس کی ایک نظیر میر علی سوز خواں کی تہدید پر دبیر کا مذکورۂ بالا

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۵

جواب ہے جو اُن کی ابتدائی عُمر کا واقعہ ہے۔ چنانچہ ثابت نے مرزا دبیر کے انداز تصنیف کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ان کے آخر عہد کی یادگار ہے۔ تاہم ثابت نے یہ بھی لکھ دیا ہے کہ مرزا ان اوقات کے سختی کے ساتھ پابند نہ تھے بلکہ ان اوقات کے علاوہ بھی جب مرزا پر شاعری کا جذبہ طاری ہوتا تھا وہ شعر کہنے لگتے تھے اور اس کے ثبوت میں یہ روایت بیان کی ہے کہ مرزا دبیر نے ایک مجلس میں مرثیہ پڑھا "مقتل ہے چمن فصل بہاری کی ہے آمد" مجلس ختم ہوگئی تو ایک صاحب میر وزیر حسین نے مرزا سے فرمایا کہ یہ مرثیہ جو ابھی آپ نے پڑھا ہے مجھے عنایت فرما دیجیے۔ مرزا نے وعدہ کرلیا۔ دو تین دن بعد وزیر حسین صاحب نے ایک صاحب کو بھیجا کہ وعدہ یاد دلائیں وہ صاحب جب مرزا کی خدمت میں پہونچے تو مرزا استراحت فرما رہے تھے دو کاتب پلنگ کے اِدھر اُدھر بیٹھے تھے۔ مرزا کاتبوں کی طرف متوجہ ہوئے اور دونوں کو نو تصنیف دو مرثیے لکھوانے لگے کبھی اس کاتب کو دو ایک مصرعے بول دیتے کبھی دوسرے کو اسی دوران میں چار بج گئے اور جب نماز ظہر کے لیے اٹھے تو ہر کاتب کے پاس ساٹھ بند کا مرثیہ تھا[۱]۔

ثابت نے یہ روایت اس قول کے ثبوت میں پیش کی ہے کہ مرزا دبیر شعر کہنے کے معاملے میں اپنے مخصوص اوقات ہی کے پابند نہ تھے بلکہ جب بھی شاعری کا جذبہ طاری ہوتا تھا مرزا شعر کہنے لگتے تھے۔ لیکن روایت میں کاتبوں کا اہتمام اور "نو تصنیف دو مرثیے لکھوانے لگے" سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرزا کے پاس پہلے سے دو مرثیے موجود تھے اور اب وہ ان مرثیوں کو کاتبوں سے لکھوا رہے تھے۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے کو شعری غلبے سے محفوظ نہیں رکھ سکتا اور یہ شعری غلبہ زمان و مکان کا پابند

۱؎ حیات دبیر ص ۱۰۵

نہیں ہوتا۔ مرزا کوئی استثنا نہیں تھے کہ ان پر کوئی شعری غلبہ طاری نہ ہوتا ہوگا۔ لیکن ثابت کو یہ روایت اس لیے پیش کرنی پڑی کہ اس سے پہلے وہ مرزا دبیر کی شاعری کو زمان و مکان کے تابع کر چکے تھے اور اب یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ مرزا کے یہاں آورد ہی نہیں آمد بھی تھی۔ اس کے علاوہ ایک وقت میں دو مرثیوں کی تصنیف ان کی زود گوئی پر بھی دلالت کرتی ہے۔

مرزا کا اصلاح دینے کا طریقہ یہ تھا کہ خود شاگرد سے اس کا کلام سنتے تھے اور اصلاح دیتے جاتے تھے اور ساتھ ہی ساتھ اصلاح کی وجہ بھی بتاتے جاتے تھے۔ یوں بھی ہوتا تھا کہ شاگرد موجود نہیں ہے تو پڑھ کر اصلاح دے دیتے تھے اور حاشیے پر اصلاح کی وجہ لکھ دیا کرتے تھے[1]

افضل حسین ثابت لکھتے ہیں کہ مرزا دبیر لفظوں کی صحیح نشست اور محل استعمال کا بہت زیادہ خیال رکھتے تھے[2] وہ الفاظ کا استعمال معقول سبب اور علت کے بغیر نہیں کرتے تھے جس کی ایک مثال یہ ہے کہ ایک مرتبہ مرزا کے ایک شاگرد کسی مرثیے کو نقل کر رہے تھے۔ مرثیہ جناب عباس کے حال میں تھا اور اس میں ایک ٹیپ اس موقع کی تھی کہ حضرت عباس خیمے سے باہر آتے ہیں

آپ آتے ہیں عورت نہ کوئی سامنے آئے
اقبال سے کہدو کہ عناں تھامنے آئے

مرزا کے شاگرد نے اس خیال سے کہ اس موقع پر فتح زیادہ بہتر ہے چونکہ حضرت عباس جنگ کے واسطے خیمے سے باہر آتے ہیں دوسرا مصرعہ اس طرح لکھ دیا:۔ "ہاں فتح سے کہدو کہ عناں تھامنے آئے" مرزا نے جب اس ٹیپ کو پڑھا تو فرمایا: "آپ اس موقع پر فتح کو اقبال پر ترجیح دیتے ہیں"۔ عرض کیا جی نہیں یوں ہی خیال میں آگیا مٹائے دیتا ہوں۔" مرزا نے فرمایا'

۱۔ حیات دبیر ص ۵۲ ۲۔ کلام سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی

ٹھہرو ! ذرا سمجھ تو لو۔ اقبال میں کیا خوبی ہے اور فتح میں کیا برائی ہے۔ فرمانے لگے۔ اقبال اردو میں مذکّر ہے اور فتح مونّث۔ پس اچھے شگون کے لحاظ سے کہتا ہے کہ عورت سامنے آئے تو فتح کا آنا جو مونّث ہے کب مناسب ہوگا۔" اس کے بعد فرمانے لگے :" اکثر بزرگوار میرے مراثی میں الفاظ اور ان کے اثر کو نہیں سمجھتے اور اپنی پسند کے مطابق الفاظ بنا دیتے ہیں دیکھنے والا سمجھتا ہے مصنف نے یوں ہی کہا ہوگا اسے کیا خبر کہ دبیر کے اصلاح دینے والے بہت ہیں[1]۔

اصلاح دیتے وقت مرزا دبیر شاعر کے مزاج اور اس کے رنگِ کلام کا خیال رکھتے تھے اور پھر اسی کے مطابق اصلاح دیتے تھے لہذا مرزا دبیر کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر انیس کے رنگ میں شعر کہتے تھے اس لیے ان کے کلام پر ایسی ہی اصلاح دیتے تھے جو زبان انیس کے رنگ میں ہوتی تھی[2]۔

مرزا دبیر کی مجلسیں

مرزا دبیر نے اپنی زندگی میں کتنی مجلسیں پڑھی ہوں گی اس کا حساب ناممکن ہے۔ غیر مقرّرہ مجالس کے علاوہ کچھ مجلسیں ایسی تھیں جنھیں مرزا دبیر مقررہ طور پر پڑھا کرتے تھے۔ ان میں ایک مجلس

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۵۳-۵۴   نوٹ :۔ یہ واقعہ ہے کہ مرزا دبیر کے کلام میں بہت زیادہ تصرّف کیا گیا ہے لوگوں نے نہ صرف الفاظ اور مصرعے بلکہ بند کے بند ادھر سے ادھر کر دیے ہیں اور اپنی مرضی کے مطابق جہاں جاہا تبدیلی کردی ہے۔ دبیر کے ساتھ یہ ستم خود ان کی اولاد اور ان کے چاہنے والوں نے کیا ہے۔ ۲۔ سبع مثانی ص ۲۷

ملکہ زمانی کے یہاں عشرے کی سالانہ مجلس تھی۔[1] ملکہ زمانی دبیر کی شاگرد تھیں اور دبیر کو ماہانہ تنخواہ دیتی تھیں۔ اس کے علاوہ عشرے کی سالانہ نذر بھی ملتی تھی۔ نواب افتخار الدولہ کے یہاں ماہ رمضان المبارک میں ۱۹ ،۲۰ اور ۲۱ تاریخوں میں ضمیر اور دبیر دونوں پڑھا کرتے تھے۔ ضمیر کے انتقال کے بعد صرف مرزا دبیر ان مجلسوں میں پڑھتے رہے۔ حسین علی خاں اثر جو آصف الدولہ کے نائب حیدر بیگ کے بیٹے تھے ان کے یہاں بھی سلم کی تمام مجلسیں مرزا دبیر پڑھا کرتے تھے۔ یہاں شیخ ناسخ بھی مرزا دبیر کو سننے کے لیے آتے تھے۔[2] امجد علی شاہ کے زمانے میں جب میر انیس فیض آباد سے لکھنؤ آگئے تو ان مجلسوں میں ایک دن مرزا صاحب اور ایک دن میر صاحب پڑھنے لگے۔ ان مجالس میں حاضرین کہا کرتے تھے کہ آج کے ذاکر سن کر کل کے خواندہ کو ہم بھول گئے۔[3]

میر باقر تاجر مرحوم کے امام باڑے واقع چوک لکھنؤ میں سالانہ دو مجلسیں ہوا کرتی تھیں ایک ماہ رجب میں اور ایک ذی الحجہ میں۔ یہ بہت پرانی مجلسیں تھیں اور یہاں میر ضمیر پڑھا کرتے تھے۔ لیکن بعد میں میر ضمیر نے ان مجالس میں پڑھنے کے لیے مرزا دبیر کو مقرر فرما دیا۔[4] اس کے علاوہ نواب علی نقی خاں جو کہ واجد علی شاہ کے وزیر تھے ان کے یہاں عشرۂ محرم کی مجالس میں تین روز تک تین استاد پڑھتے تھے۔ ساتویں کو میر انیس۔ آٹھویں کو مرزا دبیر اور نویں کو میر ضمیر۔[5] وزیر علی خاں جو کہ داروغہ دیوان خانۂ شاہِ اودھ تھے ان کے یہاں واجد علی شاہ کے زمانے میں ہر مہینے کی ۲۳ تاریخ کو مرزا دبیر مجلس پڑھتے تھے۔ اس مجلس سے ایک دن قبل یعنی ہر مہینے کی ۲۲ تاریخ کو گولا گنج میں جواہر علی خاں خواجہ سرا

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۔ ۲-۳-۴-۵ ۔ سبع مثانی ص ۲

کے یہاں مرزا دبیر ایک مجلس پڑھتے تھے اور ہر مہینے کی ۱۲ تاریخ کو ناظر فیروزالدولہ خواجہ سرائے شاہی کی مجلس پڑھا کرتے تھے۔[۱]

مرزا دبیر ہر مہینے کی گیارہ تاریخ کو، جو اُن کی تاریخ پیدائش ہے، اپنے گھر پر ایک مجلس کرتے تھے اور اس مجلس میں خود پڑھتے تھے۔ اس کے علاوہ احمد علی خاں جو لکھنؤ کے ایک مشہور سوز خواں تھے اپنے یہاں ہر مہینے کی ۱۳ تاریخ کو ایک ماہانہ مجلس اور ۱۸ ماہ صفر کو ایک سالانہ مجلس کرتے تھے ان دونوں مجلسوں میں مرزا دبیر پڑھتے تھے۔[۲]

دبیر کی مجالس کے سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ انیسیے اور دبیریے ہمیشہ اس کوشش میں رہتے تھے کہ ان کے ممدوح کی مجلس میں زیادہ سے زیادہ مجمع ہو۔ لہذا افضل حسین ثابت لکھتے ہیں کہ انیسیے لوگوں کو بہکاتے تھے اور کہتے تھے کہ آج مرزا صاحب نہیں آئے شاید وہ مجلس نہ ہو۔ چنانچہ ایک مرتبہ احمد علی خاں سوز خواں کی مجلس میں یہی ہوا کہ کچھ لوگ واپس ہو گئے اور کچھ لوگ انیس کی مجلس میں چلے گئے۔ مرزا دبیر کی مجلس میں جو لوگ آئے انہوں نے راہ کی کہانی بیان کی۔ اس پر مرزا نے سر منبر یہ رباعی پڑھی:-

کس بزمِ ثواب میں حقیر آیا ہے — سننے کو بھی انبوہِ کثیر آیا ہے[۳]
کیوں راہ میں بہکاتے ہیں مشتاقوں کو — وہ کون ہے جو نہیں دبیر آیا ہے

داروغہ میر واجد علی تسخیر جو غزل میں اسیر کے شاگرد تھے اور مرثیے میں مرزا دبیر کے۔ ان کے امام باڑے واقع گولا گنج میں ماہِ رمضان کی ۲۱ر تاریخ کو مرزا دبیر ایک یادگار مجلس پڑھا کرتے تھے جس میں

۱- سبع مثانی ص ۳۵ — ۲- حیات دبیر
۳- ایضاً ص ۹۲

دور دور کے مقامات سے لوگ سننے کو آتے تھے[1]۔ نواب ممتاز الدولہ جو نصیر الدین حیدر کے داماد اور مرزا دبیر کے شاگرد تھے ان کے یہاں اربعین پر مرزا دبیر مجلس پڑھا کرتے تھے اس کے علاوہ نواب واجد علی شاہ کے یہاں عشرۂ محرم کی مجلس بھی مرزا دبیر پڑھتے تھے[2]۔

اکثر ایسا بھی ہوتا تھا کہ مرزا دبیر خود مجلس میں شرکت نہیں کرتے تھے بلکہ اپنے کسی شاگرد کو بھیج دیتے تھے وہ ان کا مرثیہ پڑھتا تھا[3]۔

اگر کبھی ایسا اتفاق ہوتا کہ مرزا دبیر مجلس میں مرثیہ پڑھ رہے ہوتے اور کوئی صاحب مرزا کو سننے باہر سے تشریف لاتے تو دوران مجلس ہی مرزا گرم جوشی سے ان کی پذیرائی کرتے اور ان کو اپنے قریب بُلا لیتے۔ چنانچہ ایک صاحب پنجاب سے لکھنؤ گئے، مرزا دبیر سے ملاقات ہوئی تو مرزا بہت تپاک سے ملے۔ انھوں نے مرزا سے مرثیہ سننے کی فرمائش کی مرزا نے ایک مجلس کا پتہ دیا جہاں انھیں مرثیہ پڑھنا تھا۔ چنانچہ وہ حضرت عین اس وقت مجلس میں پہونچے جب کہ مرزا دبیر مرثیہ پڑھ رہے تھے مرزا نے باآواز بلند کہا۔ مومنو! ایک صاحب مجھے سننے کے واسطے پنجاب سے تشریف لائے ہیں۔ برائے مہربانی انہیں منبر کے قریب آنے دیجیے۔ اور انھیں اپنے منبر کے قریب بلا لیا[4]۔

۱۔ سبع مثانی ص ۲۵ ماہ رمضان کی ۱۹، ۲۰ اور ۲۱ تاریخ کو مرزا دبیر نواب افتخار الدولہ کے یہاں مجلس پڑھا کرتے تھے یہ وہی مجالس ہیں جہاں ضمیر کے دبیر سے اختلافات ہوئے لیکن ان مجالس کے بیان میں چونکہ شب کا تذکرہ موجود ہے اس لیے ہو سکتا ہے ۲۱ کی یہ مجلس دن میں کسی وقت منعقد ہوتی ہو۔

۲۔ حیات دبیر ص ۹۲ ۳۔ ص ۴۳ ۴۔ ایضاً ص ۸۶-۸۵

مرزا دبیر کا مرثیہ پڑھنے کا انداز

سرفراز حسین خبیرؔ نے لکھا ہے کہ مرزا دبیر جب مجلس میں پڑھتے تھے تو "جوش میں سینے کے زور سے پڑھتے تھے اس طرح کہ سامعین پر چھا جاتے تھے اور کلام کا پورا پورا اثر ہوتا تھا۔ اکثر فرماتے تھے کہ (آدمی) باتوں کے کرنے میں جتنے ہاتھ آنکھ وغیرہ سے اشارے کرتا جاتا ہے اس سے زیادہ منبر پر ہاتھ نہ اٹھانا نہ بتانا چاہیے[1]" آگے لکھتے ہیں "ان کا کلام خود تمام واقعات کا مرقع پیشِ نظر کر دیتا تھا۔ فرمایا کرتے تھے:۔ "ارتھ موسیقی میں داخل ہے مگر سوز خوانی میں بھی بتانے کو معیوب قرار دیا گیا ہے پس مرثیہ خوانی سے بتانے کو کیا علاقہ[2]" دراصل سوز خوانی میں آواز کا اتار چڑھاؤ اتنا جما ہوا ہوتا ہے کہ جسم کی معمولی سی حرکت آواز میں تغیر پیدا کر سکتی ہے اس کے باوجود معمولی سا اشارا اس میں بھی چلتا ہے لیکن مرثیہ موسیقی کے اصولوں پر نہیں پڑھا جاتا جہاں حرکت مانع آتی ہو۔ عام گفتگو میں تو جسم کو متحرک کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی لیکن شاعر جب مجمع کے سامنے اپنا کلام سناتا ہے تو مجمع کی نفسیات اور کلام کے زیر اثر ہوتا ہے۔ خاص طور پر جب واقعات کی تصویر کشی کی جارہی ہو، جذبات واحساسات کا مرقع پیش کیا جارہا ہو تو شاعر کو تمام تر اسی کیفیت میں ڈھل جانا پڑتا ہے۔ یہاں جسم کی حرکت سے بے نیاز ہو جانے کا مطلب کلام کے اثر کو زائل کر دینا ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ ہاتھ آنکھ سے جتنے اشارے باتوں میں کیے جاتے ہیں مرثیہ پڑھنے میں اس سے زیادہ نہ بتانا چاہیے۔ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اس کے علاوہ مرزا دبیر صاحب طرز پڑھنے والوں

۱—۲— سبع مثانی ص ۳۵

میں تھے اور اکثر لوگ مرزا کے طرز میں پڑھنے کی کوشش کرتے تھے لیکن کامیاب نہیں ہو پاتے تھے۔[1]

مرزا دبیر مرثیہ پڑھنے کے دوران ایک دو فقرے نثر کے بھی ادا کر جاتے تھے۔ اس کے علاوہ بین پڑھنے میں مرزا کو ایک کمال حاصل تھا اس طرح پڑھتے تھے کہ مجلس میں اکثر آدمی روتے روتے بے ہوش ہو جاتے تھے لہٰذا مرزا دبیر کے فرزند اوج صاحب سے روایت ہے کہ بنارس میں ایک ایرانی سوداگر نے ایک مجلس منعقد کرائی جہاں مرزا صاحب نے یہ مرثیہ پڑھا۔

پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی

اس مرثیے کو نصف آخر سے کم پڑھا مگر مجلس بالکل گم سم۔ یہاں تک کہ مرزا صاحب نے لڑائی ختم کی اور بین پر پہونچے تو فرمایا۔ اس کا سبب میں سمجھ گیا آپ لوگ کیوں متاثر نہیں ہوے۔ خیر اب چند بند بین کے بھی سن لیجیے اور قسم ہے آپ کو اگر آپ روئیں اور قسم ہے مجھے کہ میں رُلا کر چھوڑوں۔ یہ کہہ کر جو بین پڑھنا شروع کیا تو ایک کہرام مچ گیا اور سولہ سترہ آدمی بے ہوش ہو گئے۔[2]

مرزا دبیر کا آخری عہد

۱۸۵۶ء میں نواب واجد علی شاہ کو معزول کر دیا گیا اور اودھ کا وہ نوابی دور جس سے لکھنؤ میں ایک مخصوص فضا قائم تھی ختم ہو گیا اس کے بعد ۱۸۵۷ء میں ملک گیر انقلاب برپا ہوا جس نے سیاسی و تہذیبی

۱۔ سبع مثانی ص ۲۶-۲۵ ۲۔ حیاتِ دبیر ص ۶

بساط ہی الٹ کے رکھ دی۔ واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد تو مرزا دبیر مستقل مزاج رہے البتہ حالات کی نیرنگی سے متاثر ہو کر ایک رباعی کہی ہے

کس عہد میں تبدیل نہیں دور ہوا　　گہہ عدل ہوئے ظلم گہے جور ہوا

اللہ ری ہے تو نہ مضطر ہو دبیر　　کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا[1]

لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد حالات کچھ زیادہ ہی خراب ہوئے تو مرزا دبیر بھی لکھنؤ سے نکلے اور معہ اہل و عیال سیتا پور میں اپنے ایک ہم نام دوست مولوی سید سلامت علی کے یہاں قیام کیا اس قیام کے دوران ایک فقیرنی بڑھیا نے ایک مجلس منعقد کرائی اور آپ نے ایک ٹوٹے ہوئے مونڈھے پر بیٹھ کر یہ مجلس پڑھی[1]

لکھنؤ میں جب حالات معمول پر آگئے تو دبیر معہ اہل و عیال سیتاپور سے واپس آگئے۔ اس عرصے میں کچھ دوست احباب کا انتقال ہو گیا تھا۔ دبیر پر اس کا بہت زیادہ اثر ہوا۔

۱۸۵۸ء میں دبیر کانپور گئے وہاں کے ایک رئیس نواب دولھا صاحب نے ان کو بلایا تھا چنانچہ ایک عشرہ مرزا نے وہیں گزارا۔ اس کے بعد ۱۸۵۸-۵۹ء میں عظیم آباد (پٹنہ) سے سیدہ جلیلہ امام باندی بیگم نے اپنے بعض اعزا کو بھیج کر مرزا دبیر کو بلوایا۔ اس وقت مرزا کی آمدنی صرف سو روپے ماہوار تھی۔ وثیقہ حسین آباد اور وثیقہ حسینیہ، ایک گانو اور چند مکانات رہ گئے تھے[2]۔ چنانچہ مرزا دبیر پٹنہ تشریف لے گئے وہاں بیگم محترم کو گلزار باغ میں ایک مجلس پڑھی جہاں نعت و حمد اور منقبت کی چند رباعیوں کے بعد ذیل کی دو رباعیاں پڑھیں

جو پھول کبھی نہ بوستاں سے نکلے　　اس دور میں جور آسماں سے نکلے[3]

صد شکر کہ شہر لکھنؤ جنت تھا　　آدم ٹھہرے جو ہم جناں سے نکلے

۱۔ حیات دبیر ص ۱۰۱　　۲۔ ص ۱۰۱　　۳۔ ص ۱۰۵

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
تکمیل کمال کی غریبی ہے دبیرؔ پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا

پٹنہ میں مرزا دبیر کی خاصی قدر و منزلت ہوئی۔ وہاں لوگوں کے حسنِ اخلاق سے متاثر ہوکر مرزا نے یہ رباعی کہی:

ایں شہر بخاطر ملولاں شاد است معمورۂ خلق و حلم و عدل و داد است
ہر فرد بشر دفترِ خُلق است دبیرؔ ایں شہر ز اخلاق عظیم آباد است[1]

۱۸۷۲ء میں مرزا دبیر کی بینائی جاتی رہی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ۱۸۷۲ء (جمادی الاول سنہ ۱۲۸۹ھ) میں ان کے جوان سال بیٹے ہادی حسن عطارد کا بیس سال کی عمر میں انتقال ہوگیا۔ دبیر کے لیے یہ حادثہ یقیناً جانکاہ ثابت ہوا ہوگا جس کا اثر بینائی پر پڑنا لازمی تھا۔ بہرحال واجد علی شاہ کلکتے میں مقیم تھے اور حسن اتفاق کہ جرمنی کا ایک ماہرِ چشم ان دنوں واجد علی شاہ کا مہمان تھا۔ چنانچہ نواب کو جب مرزا دبیر کا حال معلوم ہوا تو کلکتے علاج کی غرض سے بلالیا۔ مرزا دبیر جب کلکتے پہونچے تو نواب مونس الدولہ کی کوٹھی پر قیام کیا اور واجد علی شاہ کے پاس حاضری کی عرض داشت بھجوائی جس کا جواب واجد علی شاہ نے اس طرح دیا:-

گر بسر و چشمِ من بیائی بر قلب نہم کہ کیمیائی[2]

مرزا دبیر کی آنکھوں کا علاج شروع ہوا۔ اس درمیان میں عشرۂ محرم آگیا ڈاکٹر نے مجلس پڑھنے کی سختی سے ممانعت کر دی تھی اس لیے کوئی مجلس نہ پڑھ سکے۔ ایک روز کلکتے میں کسی نے یہ خبر اڑادی کہ آج مرزا دبیر مٹیا برج میں مجلس پڑھیں گے۔ بہت سے شائقین کلکتے سے مٹیا برج آئے

۱- حیات دبیر ص ۱۰۱ ۲- ص ۹۹

ان لوگوں کے اشتیاق سے مجبور ہو کر واجد علی شاہ نے مجلس کا انعقاد کیا ایک مجلس میں خود پڑھا اور ایک میں مرزا اوج کو پڑھوایا۔ اسی مجلس میں واجد علی شاہ نے دبیر کو ان الفاظ میں خراجِ تحسین ادا کیا:

بچپن سے ان کے دامِ سخن میں اسیر ہوں ۔ میں کم سنی سے عاشقِ نظمِ دبیر ہوں [1]

مرزا دبیر جب علاج سے فارغ ہو گئے اور بصارت لوٹ آئی تو ایک رباعی سے تاریخ نکالی۔

امداد علی گاہ خفی گاہ جلی ست	بر من زازل عین عنایاتِ ولی ست
چوں مادہ (۵۰) دفع شد بگفتم تاریخ	چشم بد دور عین اعجاز علی ست
	۳۴۲ ۲۱۶ ۱۳۰ ۸۲ ۱۱۰ ۴۶۰

= ۱۳۴۱ — ۵۰ = ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء)

کلکتے سے واپس آنے کے بعد مرزا دبیر کو کچھ اور صدمات اٹھانے پڑے ۲۸ صفر ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) میں ان کے بڑے بھائی غلام محمد نظیر کا انتقال ہو گیا پھر چند دن کے بعد ۲۹ شوال ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) میر انیس کا انتقال ہو گیا۔ میر انیس کے انتقال کا مرزا کے ذہن پر بہت گہرا اثر ہوا اور آپ مستقل طور پر مریض رہنے لگے۔ اس علالت میں آپ (۱۲۹۲ھ) ۱۸۷۵ء میں پٹنہ دوسری بار تشریف لے گئے۔ محرم کا مہینہ شروع ہو گیا تھا لیکن آپ نے علالت کے سبب کوئی مجلس نہ پڑھی۔ عشرے کے دن کچھ لوگ اپنے گھروں کی مجلسیں چھوڑ کر پٹنہ آئے تھے۔ ان لوگوں نے مرزا دبیر سے اصرار کیا کہ ہم لوگ تو آپ کی وجہ سے گھروں کی مجلسیں چھوڑ کر آئے ہیں۔ چنانچہ ایک مجلس میں پڑھنے کے لیے آمادہ ہو گئے اور جب مرثیہ پڑھا تو ایسی رقت طاری ہوئی کہ اکثر لوگ بے ہوش ہو گئے۔ مرزا دبیر منبر پر بیٹھے رویا کیے۔ اترنے کی

۱- حیات دبیر ص۷۱

طاقت نہ تھی کچھ دیر بعد جب رقت کم ہوئی تو لوگوں نے منبر سے اتارا۔[1]

۱۲ محرم سنہ ۱۲۹۲ھ مطابق فروری سنہ ۱۸۷۵ء کو پٹنہ سے روانہ ہوئے راستے میں بمقام آرہ اور حسین گنج قیام کرتے ہوئے لکھنؤ واپس آئے[2] لیکن واپس آنے کے بعد مرزا دبیر نے لکھنؤ میں کوئی مجلس نہ پڑھی لکھنؤ میں ان کی آخری مجلس ۲۵ ذی قعدہ سنہ ۱۲۹۱ھ (سنہ ۱۸۷۴ء) میں ہوئی تھی جہاں انھوں نے یہ مرثیہ پڑھا تھا۔

انجیلِ مسیحِ لبِ شبیر ہیں عباس[3]

آخری دنوں میں ورم کبد کی شدت ہو گئی تھی علاج ہوتا رہا لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا آخر اسی عارضے میں ۳۰ محرم سنہ ۱۲۹۲ھ مطابق ۹ مارچ سنہ ۱۸۷۵ء صبح صادق کے وقت محلہ نخاس (کوچہ دبیر) میں داعیِ اجل کو لبیک کہا۔[4] دن میں جنازہ غسلِ میت کے لیے دریا پر لایا گیا۔ سید ابراہیم صاحب نے نماز جنازہ پڑھائی اور اپنے ہی گھر میں دفن کر دیے گئے۔

دبیر کے انتقال پر بہت سے احباب نے نظم و نثر میں ان کی تاریخ وفات کہی۔ اکثر "اودھ اخبار" میں شائع ہوئیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ انیس یہاں بھی دبیر سے بازی لے گئے کہ انھیں خود دبیر جیسا تاریخ کہنے والا مل گیا۔ لیکن دبیر اپنے پیچھے ایسے کسی تاریخ نگار کو نہ چھوڑ گئے تھے۔ بہرحال یہاں مرزا اوج کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ذیل ہے جس میں انھوں نے دبیر کے اس مرثیے کی پیروی کی ہے جو انھوں نے انیس کی وفات پر لکھا تھا۔

خاک بر سر کن صبا در ماتمِ سلطانِ نظم — حیف شد بر باد اقلیمِ بلاغت بے دبیر[5]

بنگر اندر بوستاں ہر نخلِ نخلِ ماتم ست — در چمن نرگس سراپا چشمِ حیرت بے دبیر

نسبت آں دیباچۂ بسم اللہ معنی و لفظ — ہست اکنوں ابتدا جزءِ طلاقت بے دبیر

غیر ممکن طالبِ دیدار را شام و سحر — اندریں فرقت سرا یک لحظہ راحت بے دبیر

نے دلِ رنجور را آرام بے وصلِ حبیب — نے مذاقِ زندگانی را حلاوت بے دبیر

مصرعِ تاریخ نوشت منشیِ گردوں نوشت — آسماں بے مہر و بے نجمِ فصاحت بے دبیر

۱۔ حیات دبیر ص ۱۲۹ ۲۔ ص ۱۰۷ ۳۔ ۴۔ ص ۱۲۹ ۵۔ ص ۱۳۱-۱۳۰

دبیر کے مرثیوں کی تعداد

دبیر نے اپنے پیچھے کلام کا ایک بڑا ذخیرہ چھوڑا لیکن انھوں نے اپنی زندگی میں کُل کتنے مرثیے کہے ہونگے اس کا صحیح اندازہ تقریباً ناممکن ہے آزاد کے بقول تو مرزا دبیر نے کم سے کم تین ہزار مرثیے کہے ہونگے۔ سلاموں، نوحوں اور رباعیوں کا کچھ شمار نہیں ہے[1] 'شمس الضحیٰ' کے مولف نے یہ تعداد دو ہزار بتائی ہے اور ان کے نزدیک بھی رباعی، سلام اور تضمین وغیرہ کا کوئی حساب نہیں ہے[2] غالباً اسی قول کی پیروی میں صاحب "ردّ الموازنہ" نے لکھا ہے: مرزا صاحب مرحوم کے طولانی و مختصر مرثیے شاید دو ہزار سے زیادہ ہوں گے[3] اس سلسلے میں افضل حسین ثابت لکھتے ہیں:۔

> مرزا کے ہزاروں مرثیے ان کی سخاوت و لاپروائی کی نذر ہوئے بہت سا کلام ۱۸۵۷ء میں تلف ہو گیا سینکڑوں مرثیے دوسروں کے نام سے شائع ہوئے (بہت سے شاگردوں کے مرثیے ان کے نام سے مشہور ہیں)[4]

اگر مرزا کے تلف ہونے والے مرثیوں کی تعداد ہزاروں تک ہے تو ثابت آزاد سے بہت آگے نکل جاتے ہیں جس کا سبب ان کی ہیرو پرستی ہے۔ ثابت کی یہ ہیرو پرستی 'حیات دبیر' کی دونوں جلدوں سے عیاں ہے جہاں انھوں نے دبیر کے شخصی و شاعرانہ قامت کو اٹھانے کی ہر ممکن کوشش کی ہے جس کی وجہ سے اکثر مقامات پر افسانوی رنگ جھلکنے لگا ہے۔ اس لیے

۱۔ آبِ حیات ص ۶۳۷ (الہ آباد ۱۹۶۷ء) ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۹۸

۳۔ ملاحظہ ہو ص ۱۴ ۴۔ حیات دبیر ص ۲۷۴-۷۵

حیاتِ دبیر کی کوئی روایت اس وقت تک قابلِ قبول نہیں ہونی چاہیے جب تک کہ منطقی آثار بھی اس کا ساتھ نہ دیں۔ یہ بات تو قابلِ یقین ہے کہ مرزا کے بہت سے مرثیے تلف ہو گئے ہوں گے لیکن ان کی تعداد ہزاروں تک پہونچا دینا صرف مبالغے کے لیں کی بات ہے۔ دراصل ثابت نے ہزاروں کا لفظ عادتاً بھی استعمال کیا ہے مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں: "ہزاروں شہزادے، شہزادیاں، شرفا، اہلِ علم مرزا کے شاگرد تھے"[1]۔ قطع نظر اس سے کہ ہزاروں کی صفت شہزادوں کی طرف راجع ہے یا شاگردوں کی طرف اس جملے سے موصوف کے مبالغہ پسند ذہن کا صاف پتہ چلتا ہے خصوصاً اس شعر کی موجودگی میں جس کا حوالہ خود ثابت نے دیا ہے

دبیر اس کو بھی مہینہ ہمارا[2] ۔۔۔ نیا مرثیہ نظم ہوتا ہے ہر ماہ

یعنی ہر مہینے ایک مرثیہ نظم ہوتا تھا۔ دبیر نے بہ حساب سنِ عیسوی ۷۲ سال کی عمر پائی اور بہ حساب سن ہجری ۷۴ سال اور ہر مہینے کہے گئے مرثیوں کا تعلق چوں کہ قمری مہینوں سے ہونا چاہیے اس لیے اس حساب میں دبیر کی عمر ۷۴ سال تسلیم کی جانی چاہیے۔ ۱۲ سال کی عمر سے مرثیہ کہنا شروع کیا جس کا مطلب ہے کہ دبیر کی مرثیہ گوئی کی عمر ۶۲ سال ہوتی ہے اس طرح ہر مہینے کہے گئے مرثیوں کی تعداد ۶۲ × ۱۲ = ۷۴۴ (سات سو چوالیس) ہو جاتی ہے۔ لیکن ثابت یہ بھی لکھتے ہیں کہ بعض مہینے میں دو دو[3] تین تین[3] مرثیے کہہ لیتے تھے اور چھوٹے چھوٹے مرثیے اس سے بھی زیادہ، اس خیالی حساب سے بھی نوبت سینکڑوں سے گزر کر ہزاروں تک پہونچتی ہے۔ یہاں ثابت خود اس بات کو تسلیم کر رہے ہیں کہ یہ حساب خیالی ہے اور یہ خیال جب کسی طرف دار کا ہو تو سخن فہمی کا حال معلوم۔ چنانچہ موصوف کے یہ دو جملے ملاحظہ ہوں "مرزا بہت جلد اور کثرت سے کہتے تھے"[4]۔ "جب طبیعت حاضر ہوتی تھی دو دو

---

۱ — حیاتِ دبیر ص ۲۵۸ ۔۔۔ ۲ — ملاحظہ ہو ص ۳۵

۳ — ملاحظہ ہو ص ۷۲-۲۷۲ ۔۔۔ ۴ — ملاحظہ ہو ص ۲۷۱

چار چار گھنٹے میں ستر اسّی بند کہہ کر اٹھتے تھے[1]۔" سوانح کے باب میں اندازِ تصنیف کے تعلق سے کہا گیا ہے کہ "مرزا دبیر جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے تو باوضو جائے نماز پر بیٹھ کر تصنیف کرتے تھے"۔ ثابت کے یہ جملے خود اپنے نقیض کا شکار ہیں اس لیے کہ جلد اور کثرت سے کہنا یا "جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے" اور طبیعت کی حضوریٔ مختلف واقعات ہیں۔ البتہ ثانی الذکر جملے کی تائید اس امر سے ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد کی تصانیف میں صرف مندرجہ ذیل پانچ مرثیوں کا تذکرہ ملتا ہے[2]۔

۱۔ انجیلِ مسیح لبِ شبیر ہیں عباس

۲۔ اے صبح کیا ہوا جو ترا جیب چاک ہے

۳۔ یارب مجھے مرقعِ خلدِ بریں دکھا

۴۔ پرچم ہے کس علم کا شعاعِ آفتاب کی

۵۔ گل گشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر

مرزا دبیر کا انتقال ۱۸۷۵ء میں ہوا۔ گویا ۱۸۵۷ء کے بعد وہ اٹھارہ سال زندہ رہے لہٰذا تعجب ہے کہ ۱۸ سال کے طویل عرصے میں دبیر نے کُل پانچ مرثیے کہے۔ تاہم یہ ناقابلِ یقین بھی نہیں ہے۔ اس لیے کہ یہ مرزا دبیر کا آخری زمانہ تھا قویٰ میں اضمحلال اور تیزی سے بدلتے ہوئے سیاسی حالات فکرِ شعر پر اثرانداز ہوئے ہوں گے۔ اس کے علاوہ شاگردوں کی کثرت نے ان کو اصلاح کے فریضے میں بھی مصروف رکھا ہوگا جس کی وجہ سے یہ ممکن ہے کہ وہ صرف رباعی یا سلام وغیرہ کہتے رہے ہوں۔ اس طرح کچھ حصہ ان کے اوائلِ عہد کا بھی ہوگا جب وہ ہر مہینے مرثیہ نہ کہتے رہے ہوں گے۔ خصوصاً انیس ۱۹ سال کی عمر تک جب کہ وہ تعلیم سے فارغ ہوئے۔

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۷۲ ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۸۰ - ۲۷۹

اور دبیر کے حالاتِ زندگی پر بحث کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ شخصیت کا وہ روپ جو اس کی سب سے بڑی پہچان ہوتا ہے کسی ایک عہد سے تعلق رکھتا ہے لیکن تعارف اس شخص کا مقصود ہوتا ہے جو زندگی کے مختلف ادوار میں بٹ جاتا ہے۔ اس رجحان کی کارفرمائی مراثیِ دبیر کی تعداد کے بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ مرزا دبیر ہر مہینے ایک مرثیہ کہتے تھے۔ یہ معمول ان کی زندگی کے ایک مخصوص دور میں رہا ہوگا۔ ہم اسے ایک طویل دور کہہ سکتے ہیں لیکن اس دور کی مدت ۶۲ سال نہیں ہو سکتی۔ اس لیے دبیر کے مرثیوں کی مجوزہ تعداد صرف مفروضہ حساب پر مبنی ہے جب کہ مرثیوں کے علاوہ بھی ان کے کلام کی ایک بڑی مقدار موجود ہے۔

مرزا دبیر کا مجموعۂ کلام ''دفترِ ماتم'' جو بیس جلدوں پر مشتمل ہے ان کے صاحب زادے مرزا اوج نے شائع کرایا تھا لیکن اس کی اکثر جلدیں مختلف مطابع سے مختلف اوقات میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ بہر حال ان جلدوں کے بارے میں ثابت لکھتے ہیں کہ ان میں بعض مرثیے یا بند غیر کے شامل ہیں جن کا امتیاز مشکل ہے[1]۔ موصوف نے اس الحاق کی وجہ یہ بتائی ہے کہ جب مرثیے چھپنا شروع ہوئے تو مرزا اوج کے پاس بہت تھوڑے مرثیے تھے انہوں نے جا بجا سے مرثیے منگوا کر مطبع کو دیے وہ اکثر شاگردوں کے پاس تھے جن میں وہ پیوند لگا چکے تھے[2]۔ لیکن موصوف نے یہ نہیں بتایا کہ دوسروں کے مرثیے دبیر کے نام سے کیوں کر شائع ہو گئے جب کہ اشاعت اوج صاحب کی نگرانی میں ہو رہی تھی ــــ بہر حال ''دفترِ ماتم'' کی بیس جلدوں میں سے پہلی ۱۴ جلدیں مرثیوں پر مشتمل ہیں جن کی مجموعی تعداد

۱ــ حیاتِ دبیر ص ۲۷۴   ۲ــ ملاحظہ ہو ص ۲۷۶

۳۶۴ (تین سو چونسٹھ) ہے[1] ثابت نے یہ تعداد ۳۶۶ (تین سو چھیاسٹھ) بتائی ہے[2]۔ اس فرق کے ساتھ کہ پانچویں اور ساتویں جلد میں بالترتیب ۲۶ اور ۲۴ مرثیوں کے بجائے انھوں نے ۲۷ اور ۲۵ مرثیے شمار کیے ہیں۔ اس کے علاوہ گیارھویں اور بارھویں جلد میں ۲۷ اور ۲۷ کے بجائے ۲۵ اور ۲۹ مرثیے شمار کیے ہیں۔ بہرحال فرق دو مرثیوں ہی کا رہتا ہے۔ بعد کو اکثر محققین نے بھی یہ تعداد ۳۶۶ بتائی ہے جو غالباً ثابت کی پیروی کا نتیجہ ہے۔ البتہ کاظم علی خاں نے اس تعداد سے اختلاف کیا ہے۔ انھوں نے اگرچہ "دفترِ ماتم" کے مرثیوں کی مجموعی تعداد کا کوئی تعین نہیں کیا ہے تاہم ان کے خیال میں یہ تعداد ۳۶۶ سے کم ہے[3] لیکن ان کے ایک مضمون میں ہر ایک جلد میں مرثیوں کے شمار سے یہ تعداد ۳۶۸ نکلتی ہے[4]۔ اور "تلاشِ دبیر" میں ص ۲۸۳ تا ص ۲۱۹ جو اشاریہ دیا گیا ہے اس میں کل ۳۹۰ مرثیے ہیں جن میں سے 'دفترِ ماتم' کے مرثیوں کی تعداد بشمولِ مراثیِ غیر' ۳۶۰ برآمد ہوتی ہے (غالباً کاظم علی خاں کی اس تحقیق کے پیشِ نظر ہی ڈاکٹر اکبر حیدری نے کتاب نما کے دبیر نمبر میں دفترِ ماتم کی سات جلدوں کی تفصیل دے کر میزان میں مرثیوں کی مجموعی تعداد ۳۶۸ لکھ دی ہے اور ایک دوسری جگہ یہ تعداد ۳۶۰ دے دی ہے)

۱۔ مرثیوں کی یہ تعداد 'دفترِ ماتم' کی ان جلدوں سے ماخوذ ہے جن کا ایک سیٹ پروفیسر مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے کتب خانے میں تھا دوسرا سید سرفراز حسین خبیر کی ملکیت تھا لیکن ہر سیٹ اپنی جگہ نامکمل تھا اور چوں کہ 'دفترِ ماتم' کی اکثر جلدیں مختلف اوقات میں شائع ہوتی رہی ہیں اس لیے امکان یہی ہے کہ اکثر محققین کے یہاں مرثیوں کی تعداد کا اختلاف اسی وجہ سے ہو۔

۲۔ حیاتِ دبیر ص ۲۷۶ ۳۔ تلاشِ دبیر ص ۱۹۷ ۴۔ ایضاً ص ۲ تا ص ۶

اس لیے ہم یہ تعداد نہ تو ۳۶۸ تسلیم کر سکتے ہیں اور نہ ۴۰۰ چونکہ ہمارے پیشِ نظر جو جلدیں رہی ہیں ان میں مرثیوں کی مجموعی تعداد ۳۶۴ ہے

مرثیوں پر مشتمل ان چودہ[14] جلدوں میں یہ اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے کہ ہر ایک جلد ایک امام کے حال میں کہے گئے مرثیے سے شروع ہوتی ہے البتہ پہلی جلد کا آغاز خدا کی حمد سے ہوا ہے۔ اسی مرثیے میں امجد علی شاہ کی مدح بھی ہے۔ تیسری جلد جناب فاطمہ کے مرثیے سے شروع ہوتی ہے باقی ماندہ ۱۲ جلدیں ائمہ اثنا عشر کے مرثیوں سے شروع ہوتی ہیں۔ ان جلدوں میں شامل مندرجہ ذیل مرثیوں کے بارے میں ثابت نے لکھا ہے کہ یہ مرزا دبیر کے نہیں معلوم ہوتے۔[1]

۱۔ جو زائرِ حسین علیہ السلام ہے
۲۔ شبیرِ خدا کا شیر ہے آہوئے مصطفےٰ
۳۔ عباس کو جو سبطِ نبی نے علم دیا
۴۔ شاہوں سے کم نہیں ہیں غلامانِ مرتضیٰ
۵۔ یارو غمِ حسین کی عزت عظیم ہے
۶۔ کیا ذاتِ ذوالجلال غفور الرحیم ہے
۷۔ اے مومنو! کس باغ میں عالم ہے خزاں کا[2]
۸۔ جب فوجِ حسینی گئی گلزارِ ارم کو
۹۔ غل ہے میداں میں کہ عباس علی آتے ہیں
۱۰۔ یارو غمِ شہ کے لیے اعضائے بشر ہیں

ان دس مرثیوں کو منہا کرنے کے بعد یہ تعداد ۳۵۴ باقی رہتی ہے اس کے بعد بھی اس تعداد میں کچھ مرثیے ایسے شامل ہیں جن کے بارے میں کاظم علی

۱۔ حیات دبیر ص ۳۷۹ ۲۔ آخری چاروں مرثیے ضمیر کے ہیں۔

اشاریۂ مرزا دبیر ص ۱۷

خاں کو گمان ہے کہ کسی ضمنی مطلع کے سبب ان میں تکرار پائی جاتی ہے اس لیے یہ مرثیے منفرد اور جداگانہ حیثیت کے حامل نہیں ہیں۔ لیکن کاظم علی خاں نے ان مرثیوں کے بارے میں کوئی دو ٹوک فیصلہ دینے کے بجائے قارئین کو دعوتِ تحقیق دی ہے کہ وہ ان مرثیوں کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد پتہ لگائیں کہ آیا مرثیے تکرار کی مثالیں ہیں یا نہیں اگر ان مرثیوں میں تکرار ثابت ہوئی تو دفترِ ماتم کے مرثیوں کی مجوزہ تعداد میں کمی واقع ہو جائے گی۔[۱] مرثیے مندرجہ ذیل ہیں:۔

۱۔ آج آفاق سے حیدر کا نشاں اٹھتا ہے۔	جلد ۱	کربلا میں جو الم سبطِ نبی پر گزرے۔	جلد ۸
۲۔ اللہ نے پیدا جو کیا رنج و بلا کو۔	۲	شاہِ شہدا مطلعِ تسلیم و رضا ہے	۱۲
۳۔ برہم ہیں صفیں شاہِ شہیداں کی ہے آمد۔	۷	جب اصغرِ بے شیر گئے نہرِ لبن کو۔	۱۲
۴۔ تنہا شبِ فرقت میں کہا کرتی تھی صغرا۔	۱۳	صغرا کو عجب فرقتِ شبیر کا غم تھا۔	۱۰
۵۔ جب اخترِ یعقوب پہ کی مہر خدا نے۔	۹	پیدا کیا خالق نے جو کعبے کی زمیں کو۔	۱۴
۶۔ جب کہ زنِ بافرخی مہر ہوا روز۔	۱۴	ناجی بخدا فرقۂ اثنا عشری ہے۔	۹
۷۔ دنیا میں برادر نہ برادر سے جدا ہو۔	۱۴	کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے	۱
۸۔ عباس نے جب قصد کیا صف شکنی کا۔	۲	وارد جو ہوئے سبطِ نبی دشتِ بلا میں	۱۲
۹۔ عزیزو شاہِ خراساں کی کیا فضیلت ہے۔	۱۱	عزیزو ماتمِ شاہِ زمن وہ ماتم ہے۔	۲
۱۰۔ عصیاں کے عارضے سے جو دل ناتواں ہوا۔	۱۰	قائل ہے سب زمانہ کہ محشر نہیں ہوا۔	۴
۱۱۔ کعبے سے جب کہ قبلۂ دنیا و دیں چلا۔	۷	جب ظالموں کا آلِ پیمبر پہ یورش ہوا	۲ (۷)
۱۲۔ اے مومنو کرلو علی اکبر کی زیارت۔	۶	اے مومنو کرلو علی اکبر کی زیارت	۱۲[۲]
۱۳۔ اے مومنو کیا مرتبۂ خیر النسا ہے۔	۱۱	ہفتاد و دو تن کے لیے جب رو چکے عابد	۴

۱۔ ملاحظہ ہو تلاشِ دبیر ص ۶۲ تا ص ۶۳

۲۔ یہ مرثیہ متعلقہ جلدوں میں مکرر شائع ہو گیا ہے۔

۱۴- جب رن سے کربلا کے مسافر گزر گئے۔ جلد ۱۱ — ستر دو تن کے بعد جو تنہا رہے حسین۔ جلد ۱۱
۱۵- جب کہ نزدیکِ وطن عابدِ بیمار آیا۔ ۳ — جب مدینے میں شہیدوں کے عزادار آئے۔ ۴
۱۶- کوفے میں جو پابندِ بلا ہو گئے تسلیم۔ ۱۲ — کوفے میں بہار آئی جو گل گشتِ چمن کو۔ ۶

ان سولہ[16] مرثیوں کے بعد یہ تعداد مزید کم ہو کر ۴۳۸ رہ جاتی ہے۔ ان کے علاوہ نول کشور کے یہاں چھپے ہوئے یہ مرثیے دبیر کے نہیں بلکہ ان کے بڑے بھائی نظیر کے ہیں

۱- ہر آہ علم ہے یہ عزاخانہ ہے کس کا[1]

۲- برباد جب مرقعِ خیر النسا ہوا

بہر حال اوپر کی بحث میں "دفترِ ماتم" کے ۴۳۸ مرثیے حاصل ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ مرثیے ایسے ہیں جن کو ثابت نے غیر مطبوعہ قرار دیا ہے[2]۔

۱- جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے۔

۲- اے آسماں زمینِ عدم میں نہاں ہو آج۔

۳- کس کے گلِ حدوث میں خوشبو قدم کی ہے۔

۴- مہرِ علم سرورِ اکرم ہوا طالع۔

۵- آمد ہے خداوندِ شجاعانِ زمن کی۔

۶- ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے۔

۷- اے کلکِ قلم سلکِ قلم داں سے جدا ہو۔

۸- جب تیغِ انتقام برہنہ خدا نے کی۔

۹- کیوں چرخ میں گردوں کی طرح رن کی زمیں ہے

۱۰- قبضہ ہے علقمہ کی ترائی پہ شیر کا۔

۱- اکبر حیدری اسے دبیر ہی کا مرثیہ تسلیم کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو کتاب نما ' دبیر نمبر فٹ نوٹ ص ۳۶

۲- حیاتِ دبیر ص ۸۲-۲۸۱

حیاتِ دبیر کی اشاعت کے وقت یہ مرثیے غیر مطبوعہ تھے لیکن ان میں پہلا مرثیہ "جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے" سید سرفراز حسین خبیرؔ نے "سبع مثانی" میں شائع کر دیا ہے۔ چوتھا غیر منقوط مرثیہ "مہر علم سرورِ اکرم ہوا طالع" مہذب لکھنوی نے "ماہِ کامل" کے عنوان سے شائع کیا ہے اس کے علاوہ چھٹا مرثیہ "ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے" مہذب صاحب ہی نے 'شعارِ دبیر' میں شائع کیا ہے۔ آٹھواں مرثیہ "جب تیغِ انتقام برہنہ خدا نے کی" ڈاکٹر صفدر حسین نے "نادراتِ دبیر" میں شائع کیا ہے۔

شعارِ دبیر میں دبیر کا ایک اور مرثیہ شامل ہے:-

۱۱— عباس جب کہ جانبِ کوثر رواں ہوئے۔

مہذب لکھنوی نے "شاہکارِ سخن" کے نام سے ایک اور مجموعہ شائع کیا ہے۔ اس میں بھی ایک غیر مطبوعہ مرثیہ شامل ہے:

۱۲— جب خونِ ناحق شہدا جوش زن ہوا

اسی طرح سرفراز حسین خبیرؔ نے 'سبع مثانی' میں ایک اور غیر مطبوعہ مرثیہ شائع کیا ہے:-

۱۳— اے صبح کیا ہوا جو ترا جیب چاک ہے

ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے دبیر کے ایک ایسے مرثیے کا حوالہ دیا ہے جس میں دبیر نے تمام متداولہ صنائع بدائع کا التزام کیا تھا اس کا مطلع ہے:

۱۴— لعلِ لبِ شبیر گہر بار ہے رن میں[۱]

ڈاکٹر اکبر حیدری نے مندرجہ ذیل مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ مرزا دبیر نے یہ مرثیہ علامہ جائسی کو دیا تھا لیکن اب یہ مرثیہ نایاب ہے[۲]

۱— دبستانِ دبیر ص ۵۲ (مئی ۱۹۶۷ء) ۲— شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر ص ۱۷۱

۱۵ — اے طبعِ دلیر آج دکھا شیر کے حملے

مرزا دبیر کا ایک اور مرثیہ ہے:۔

۱۶ — ذرّہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا

یہ وہی مرثیہ ہے جو مرزا دبیر نے راجہ میوا رام (نواب افتخار الدولہ) کی مجلس میں پڑھا تھا اور جس کی بنا پر ضمیر اور دبیر کے درمیان تعلقات منقطع ہو گئے تھے۔ سوانح کے باب میں یہ واقعہ تفصیل کے ساتھ بیان ہو چکا ہے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ اتنا اہم اور تاریخی مرثیہ 'دفتر ماتم' میں شامل نہ ہو سکا اس مرثیے کو ڈاکٹر اکبر حیدری نے "شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر" میں شائع کیا ہے[1]۔

'سرفراز' لکھنؤ مرزا دبیر نمبر کے مطابق ذیل کا مرثیہ غیر مطبوعہ ہے[2]:۔

۱۷ — اے خالقِ سبحاں تو مری عقل رسا کر

اس کے علاوہ "کلام دبیر" مطبوعہ سرفراز قومی پریس لکھنؤ میں دبیر کا درجِ ذیل مرثیہ چھپا ہے[3]:

۱۸ — آمد خزاں کی گلشنِ خیر الورا پہ ہے۔

درجِ ذیل مرثیوں کے بارے میں کاظم علی خاں لکھتے ہیں کہ یہ مرثیے "میری نظر سے مطبوعہ شکل میں نہیں گزرے ہیں[4]"

۱۹ — انساں کو تدارک انجام چاہیے۔

۲۰ — مقتل ہے چمن فصلِ بہاری کی ہے آمد۔

۲۱ — اے باغِ طبع رنگِ بہارِ سخن دکھا۔

مندرجہ ذیل مرثیوں کے بارے میں کاظم علی خاں کا خیال ہے کہ اگرچہ یہ دبیر کا کلام

۱۔ ملاحظہ ہو ص ۱۹۳ ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۷

۳۔ بحوالہ تلاشِ دبیر ص ۲۸۳ ۴۔ ص ۱۹۵

ہے تو عجب نہیں کہ یہ ضمنی مطلعے ہوں۔

۲۲۔ سحر کو آلِ نبی جب میانِ شام آئے

۲۳۔ سجاد کو فرصت جو ملی دفنِ پدر سے

ان کے علاوہ نول کشور کی جلدوں میں شائع شدہ درجِ ذیل مرثیے "دفترِ ماتم" میں شامل نہیں ہیں۔

۲۴۔ اے مومنو! شبیر دو عالم کے شرف ہیں[۱]

۲۵۔ اے فکرِ نظم آمدِ مضمون کا وقت ہے

۲۶۔ جب اربعین کو آئے حرم قتل گاہ میں

۲۷۔ جب رن میں بوستانِ پیمبر ہوا تباہ

۲۸۔ جب کوچ کی شب قبرِ نبی پر گئے شبیر[۲]

۲۹۔ روانہ نہر لعین کو جو شیر خوار ہوا

۳۰۔ عزیزو حادثۂ نو فلک دکھاتا ہے۔

۳۱۔ آمدِ گلِ مرادِ حسن پر خزاں کی ہے } [۳]

۳۲۔ گل گونۂ رخسارِ فلک گردہے رن کی } [۳]

۱۔ کاظم علی خاں نے "تلاشِ دبیر" ص ۱۹۰ پر ایسے مطبوعہ مرثیوں کی فہرست دی ہے جو "دفترِ ماتم" میں شامل نہیں ہیں اس فہرست میں یہ مرثیہ نہیں البتہ اشاریہ میں ص ۲۸۵ پر یہ مرثیہ شاملِ فہرست ہے۔

۲۔ اس مرثیے کو بھی کاظم علی خاں نے ان مطبوعہ مرثیوں کی فہرست میں شامل نہیں کیا ہے جو "دفترِ ماتم" میں نہیں ہیں (راقم)

۳۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر، مطبوعہ نول کشور مملوکہ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علیگڑھ کی جلدوں میں یہ دونوں مرثیے شامل نہیں ہیں۔ جلدیں بوسیدہ ہیں اور سرورق نہ ہونے کے سبب اشاعت کا حوالہ ممکن نہیں کاظم علی خاں نے اپنی محولہ بالا فہرست اور اشاریے میں ان کو شامل کیا ہے۔ (راقم)

افضل حسین ثابت نے میر دستور علی بلگرامی کے حوالے سے ایک مجموعۂ مراثی "دفتر پریشاں"[۹] کا ذکر کیا ہے جس میں دبیر نے بیس[۲۰] چہرے، بیس[۲۰] رخصتیں، بیس[۲۰] رجز، بیس[۲۰] لڑائیاں، بیس[۲۰] سراپا اور بیس[۲۰] بین و بیانِ شہادت نظم کیے ہیں[۱]۔ گویا اس مجموعے کو بیس منفرد اور مکمل مرثیوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ بشمول ۳۲ مراثی محولہ بالا یہ تعداد باون[۵۲] ہو جاتی ہے اس کے بعد مجموعی تعداد اس طرح ہوگی:۔

۳۳۸ + ۵۲ = ۳۹۰ (تین سو نوے)

ان مرثیوں کے علاوہ سید مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتاب خانے میں دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی چھے[۶] قلمی بیاضیں راقم کی نظر سے گزری ہیں ان بیاضوں کی تفصیل یہ ہے کہ ایک جلد میں ۴۳ مرثیے ہیں اگرچہ فہرست میں مرثیوں کی تعداد ۶۶ دی گئی ہے۔ ان ۴۳ مرثیوں میں ایک مرثیہ ضمیر کا ایک دلگیر کا اور ایک خلیق کا ہے۔ ان تین مرثیوں کے بعد اس بیاض میں دبیر کے مرثیوں کی تعداد چالیس ہے۔ دوسری جلد میں گیارہ مرثیے ہیں جب کہ فہرست میں تعداد ۱۰ دی گئی ہے۔ تیسری جلد میں ۲۳ مرثیے ہیں اور فہرست میں تعداد ۱۵ ہے۔ چوتھی جلد کی فہرست میں بھی ۱۵ مرثیے ہیں لیکن بیاض میں کل ۳۳ مرثیے ملتے ہیں۔ ایک مرثیے میں تخلص پڑھا نہیں جا سکا تاہم یہ تخلص دبیر نہیں ہے اس کے علاوہ ایک مرثیے میں تخلص قیصر ہے۔ اس طرح چوتھی جلد میں دبیر کے مرثیوں کی تعداد ۳۱ رہ جاتی ہے۔ پانچویں جلد میں ۳۲ مرثیے ہیں اور فہرست میں تعداد ۶۷ دی گئی ہے۔ چھٹی جلد میں گیارہ مرثیے ہیں اور فہرست میں تعداد ۱۴ دی گئی ہے[۲]۔

۱۔ حیات دبیر ص ۱۵۳

۲۔ جلدوں کے یہ نمبر مفروضہ ہیں۔ اصل بیاضیں نمبروار نہیں ہیں (راقم)

اس طرح ان قلمی بیاضوں میں دبیر کے مرثیوں کی تعداد ۱۴۸ ہے جن میں سے دس مرثیے 'دفترِ ماتم' کی جلدوں میں شائع ہو چکے ہیں ان کو منہا کرنے کے بعد غیر مطبوعہ مرثیوں کی تعداد ۱۳۸ باقی رہتی ہے گوشوارہ درج ذیل ہے:۔

جلد	مراثی مندرجہ فہرست	مراثی مرقومہ	مراثیِ غیر	مراثی دبیر
۱	۶۶	۴۳	۳	۴۰
۲	۵۱	۱۱	×	۱۱
۳	۵۱	۲۳	×	۲۳
۴	۵۱	۳۳	۲	۳۱
۵	۶۷	۳۲	×	۳۲
۶	۱۴	۱۱	×	۱۱
	۳۰۰	۱۵۳	۵	۱۴۸

۱۴۸

۱۰ — مراثی مطبوعہ

۱۳۸ +

۳۹۰

۵۲۸ - حاصل

یعنی مجموعی تعداد جو دبیر کے مرثیوں کی حاصل ہوتی ہے وہ ۵۲۸ (پانچسو اٹھائیس) ہے تاہم اس تعداد کو غیر مکمل کہا جاسکتا ہے اس لیے کہ مذکورہ بالا چھے بیاضوں کی فہرست میں جو مرثیے درج کیے گئے ہیں مگر بیاضوں میں وہ جملہ مرثیے نقل نہیں کیے گئے ہیں (یہ بیاضیں غیر مکمل ہیں) ان غیر محصلہ مرثیوں کو بھی اس تعداد میں شامل کیا جاسکتا ہے. اس لیے کہ فہرستوں میں مرثیوں کے مطلعے مندرج ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ان مرثیوں

کا وجود ہونا چاہیے لیکن اصل مرثیوں کی عدم موجودگی ہیں اور محقلہ مرثیوں میں مراثیِ غیر شامل ہونے کی بنا پر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان بیاضوں میں مراثیِ غیر کی اصل تعداد کیا ہوتی۔ لہٰذا شبہے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ان غیر محقلہ مرثیوں کو ہم دبیر ہی کے مرثیے تسلیم کیے لیتے ہیں۔ ان بیاضوں میں مرثیوں کی تعداد تین سَو دی گئی ہے جن میں سے دس مراثیِ مطبوعہ اور پانچ مراثیِ غیر نکالنے کے بعد دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی تعداد دو سو پچاسی (۲۸۵) نکلتی ہے اس پر تین سو نوّے (۳۹۰) کو جمع کیجیے تو یہ تعداد ۶۷۵ ہو جاتی ہے۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ دبیر کے مرثیوں کی یہ تعداد مفروضہ ہے خصوصاً اس واقعے کے پیش نظر کہ مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مرثیوں میں بندوں کی اتنی تکرار ہے کہ اگر ان مکرر بندوں کو یکجا کر لیا جائے تو مرثیوں کی ایک معقول تعداد وجود میں آسکتی ہے جسے ۶۷۵ میں سے منہا کرنا پڑے گا۔ تکرار کا عالم یہ ہے کہ اکثر مقامات پر صرف دو یا تین بندوں کے فرق سے دوسرا مرثیہ تشکیل دے لیا گیا ہے اس کے علاوہ یہ امر بھی ملحوظ خاطر رہے کہ دبیر کے مرثیوں میں جتنا الحاقی کلام تحقیق ہو سکا وہ تو سامنے آگیا لیکن اور کتنا کلام الحاقی ہے نیز کتنے اور مرثیے پیوند زدہ ہیں اس تعلق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ کلام کی یہ مقدار کسی بھی شاعر کے یہاں بہت بڑی مقدار ہے اس پر دبیر کے چند اور غیر مطبوعہ مرثیے اگر ظہور میں آبھی جائیں تو کلام کی اصل مقدار پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال اس بحث کے بعد آزاد کے اس قول کی حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ دبیر نے تین ہزار مرثیے کہے یا دبیریوں کے بقول مرزا کے ہزاروں مرثیے ان کی لاپرواہی کی نذر ہو گئے۔ اس پر مستزاد حیات دبیر کی یہ روایت کہ دبیر نے غزلوں کے

تین دیوان مکمّل کیے تھے مگر انھوں نے مشتہر نہیں کیے[1]۔ اس قول کی صداقت کا حال جاننا ہو تو درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں :-

دفن کرنا مجھ کو کوئے یار میں — قبر بلبل کی بنے گلزار میں
اپنے یوسف کا عزیز و ہوں غلام — چاہیے مجھ کو بیچ لے بازار میں
سر مرا لٹکا کے قاتل نے کہا — پھل لگا ہے آج نخلِ دار میں
بعدِ مُردن میرے لاشے کو دبیرؔ — جا کے رکھنا کوچۂ دلدار میں

اگر وہ غیرتِ شمشاد جائے سیر گلشن کو — گلوئے سرو میں پہنائے قمری طوق گردن کو
گلوں کی بے ثباتی پر جو اس کا دھیان جاتا ہے — تو کیا روتی ہے شبنم منھ پہ رکھ کر گل کے دامن کو
رواں کرتا تھا خنجر گاہ گاہے روک لیتا تھا — عجب ناز و ادا سے اس نے کاٹا میری گردن کو
دیا ان تنگ چشموں سے نہ چشمِ مہر تو رکھیو — کسی کے حال پر روتے نہ دیکھا چشمِ سوزن کو

ان اشعار کی زبان و بیان صاف غمّازی کر رہے ہیں کہ شاعر یا تو مبتدی ہے یا غزل کا مردِ میدان نہیں ہے صرف امتثالِ امر کی خاطر اس نے غزل کی طرف توجہ دی ہے ورنہ لکھنؤ کی فضا میں غزلوں کے تین دیوان مکمّل کرنے والے شاعر کی غزل کا یہ انداز نہیں ہو سکتا۔ یہاں دبیر کی غزل گوئی کا حال وہی ہے جو غالب کی مرثیہ گوئی کا۔

۱- حیاتِ دبیر ص ۲۸۰ - نوٹ :- دبیر کی ایک غزل کاظم علی خاں نے "آج کل" ستمبر ۱۹۷۶ء کے شمارے میں ص ۲۵ پر شائع کی ہے۔ غزل کا مطلع ہے تل نمایاں ہے نہیں عارض تاباں کے تلے :: ہے ستارا کہیں روشن مہِ تاباں کے تلے
اس طرح مرزا دبیر کی اب تک دستیاب شدہ غزلوں کی تعداد تین ہو جاتی ہے۔

دبیر کی بحریں

دبیر کے مرثیے عام طور پر ان چار بحروں میں ملتے ہیں

۱۔ بحرِ ہزج مثمن مکفوف مکسور۔ — مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن

(اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے)

۲۔ بحرِ مضارع مثمن مکفوف محذوف — مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

(یارب مجھے مرقعِ خلدِ بریں دکھا)

۳۔ بحر رمل مثمن مکسور۔ — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

(جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبیر)

۴۔ بحر مجتث مثمن (ضرب) — مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

(روانہ نہر لعین کو جو شیر خوار ہوا)

ان کے علاوہ جو دیگر بحریں دبیر کے یہاں ملتی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:۔

۵۔ بحر رجز مسدّس مرفوع مخلع — مفتعلن فاعلن فعولن

(روزِ دہم کا یہ ماجرا ہے)

۶۔ بحر ہزج سالم مثمن — مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(عزیزو آج پہلی رات ہے ماہ محرم کی)

۷۔ بحر رجز مسطور مرفوع — مفتعلن مفتعلن فاعلن

(جب رہے میدان میں تنہا حسین)

۸۔ بحر رمل مثمن محذوف الآخر — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۔ جعفر صادق کا رتبہ خلق میں مشہور ہے

۲۔ جب شب عاشور سے نور سحر پیدا ہوا

۳۔ جب صف آرائی کی میداں میں سپاہ شام نے

۹۔ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن

(جب اہل بیت آئے لاشوں پہ اقربا کے)

ابھی مرزا دبیر کے سلام اور رباعیات وغیرہ کا ذکر نہیں ہوا ہے اور اگرچہ موضوع کا مقصد دبیر کے مرثیوں کی تعداد پر گفتگو کرنا ہے لیکن دبیر کی دیگر تصنیفات کو اس موضوع سے ایک خاص رعایت اس لیے حاصل ہے تاکہ کلام کی ممکنہ مقدار کے جائزے میں مدد مل سکے۔ سردست مرزا دبیر کی نثری تصنیف "ابواب المصائب" محلِ نظر ہے۔ اس کتاب کا حوالہ سوانح کے باب میں گزر چکا ہے۔ اس کتاب میں چھے ابواب ہیں جن میں سورۂ یوسف کی بنیاد پر حضرت یوسفؑ کا قصہ بیان کیا گیا ہے اور مقصود بیان فضیلت اہل بیت اور شہادت امام حسینؑ ہے۔ نثر کا انداز وہی ہے جو اکثر کتب دینی کے تراجم میں نظر آتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:۔

> بنائے تالیف اس کتاب "ابواب المصائب" کی مقرر کی گئی کیفیت نزول سورۂ یوسف علیہ السلام پر اور مطابقت مصائب یوسف آل عبا اعنی جناب سید الشہدا علیہ التحیۃ والثنا واہل بیت رسول خدا پر۔ اور مصائب حسین ابن علی علیہ السلام۔ چنانچہ تمام کیفیت سورہ مسطور مشتمل کی گئی شش باب میں۔

مرزا دبیر کی اس نثری تصنیف کا تذکرہ ہمارے موضوع سے ایک نسبتِ اضافی رکھتا ہے اس کا تذکرہ اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ دبیر کی ہر تصنیف ان کے مرثیوں کی تعداد کے اندازے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے اور یہ قیاس کرنے میں مدد مل سکتی ہے کہ ایک ادیب اپنی زندگی میں آخر کتنا ادب تخلیق کر سکتا ہے۔

اوپر "دفتر ماتم" کی چودہ جلدوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ مابقی چھے

جلدوں کا احوال یہ ہے کہ پندرہویں جلد میں ایک مثنوی "احسن القصص" ہے جس میں چودہ معصومین کی ولادت کا حال نظم ہوا ہے اور ایک مثنوی "معراج نامہ" ہے۔ سولھویں، سترھویں اور اٹھارھویں جلد میں ردیف وار سلام ہیں جن کی تعداد ۳۳۲ ہے۔ ان میں ایک بڑی تعداد ان سلاموں کی بھی شامل ہے جو شاگردانِ دبیر کی تصنیف ہیں۔ انیسویں جلد کے سلام مخمس ہیں اور تعداد ۶۴ ہے۔ بیسویں جلد میں رباعیاں نوحے واقعات، تضمین، مناجات اور قطعات وغیرہ شامل ہیں۔

دبیر کے یہاں ان جملہ اصناف سخن اور کلام کی مقدار کے پیش نظر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی زندگی میں ممکنہ طور پر کتنے مرثیے کہے ہوں گے۔ ادیبہم نے دبیر کے مرثیوں کی تعداد کا اندازہ ۶۷۵ لگایا ہے تاہم تحقیق اور دریافت کے بعد اس میں تبدیلی کی گنجائش موجود ہے۔ لیکن یہاں یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ تعداد کے اس ظن و تخمین میں صرف مثبت رویہ اپنایا گیا ہے یعنی وہ سارے امکانات جو تعداد میں اضافے کا باعث ہو سکتے ہیں ان کا تو لحاظ رکھا گیا ہے لیکن منفی امکانات مثلاً بندوں اور مرثیوں کی تکرار نیز الحاق وغیرہ کو نظر انداز ہی کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مرزا دبیر کے مرثیوں کی تعداد ہزاروں یا صرف ہزار تک ہونا مبالغے پر مبنی ہے۔

دبیر کی مرثیہ نگاری

اوائل عہد

سوانح کے باب میں تذکرہ ہو چکا ہے کہ مرزا دبیر نے ۱۸۱۵ء میں شاعری کی ابتدا کی اور ۱۸۷۵ء میں ان کا انتقال ہوا۔ اس طرح ان کی شاعری کا زمانہ ساٹھ سال سے زیادہ عرصے پر محیط ہے لیکن انہوں نے پہلا مرثیہ کب اور کون سا کہا ہوگا یہ بات قطعیت سے کہنا تقریباً ناممکن ہے۔ افضل حسین ثابت نے لکھا ہے کہ ابتدائی مرثیوں میں مرزا کا یہ مرثیہ مشہور تھا۔

بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے[1]

لیکن اس کے بعد لکھتے ہیں: "بعض کہتے ہیں یہ مرزا کا پہلا مرثیہ ہے۔ بعض کہتے ہیں پہلا نہیں لیکن ابتدائی مرثیوں میں اس کی بہت شہرت تھی[2] اس حوالے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ خود دبیریوں کو اس بات کا علم و یقین نہیں تھا کہ مرزا کا پہلا مرثیہ کون سا ہے اور وہ کب کہا گیا تھا۔ البتہ ان کے اکثر مراثی کے زمانۂ تصنیف کا اندازہ ان مجالس کے زمانۂ انعقاد کی مدد سے لگایا جا سکتا ہے جہاں کہ وہ مرثیے پڑھے گئے۔ مثلاً "حیات دبیر" اور "سبع مثانی" میں مرزا دبیر کی جس مجلس کا سب سے پہلے تذکرہ ہوا ہے وہ غازی الدین حیدر کی درباری مجلس ہے جس میں دبیر نے یہ مرثیہ پڑھا تھا

داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے

غازی الدین حیدر ۱۸۱۴ء میں مسند نشین ہوئے اور ۱۸۲۷ء میں

۱- حیاتِ دبیر ص ۱۴۶ ۲- ایضاً (فٹ نوٹ)

ان کا انتقال ہوا[1]۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مرزا دبیر ابھی میر ضمیر کے شاگرد بھی نہ ہوئے تھے جب غازی الدین حیدر نے اودھ کا اقتدار سنبھالا اور جب ان کا انتقال ہوا تو مرزا کی شاعری کو ۱۳ سال کا زمانہ گزر چکا تھا اور وہ اپنی عمر کی ۲۵ منزلیں طے کر چکے تھے۔ لیکن دبیر کے سوانح نگاروں نے ان کی مجالس کی تاریخوں کا کہیں تذکرہ نہیں کیا ہے۔ اگرچہ زیر حوالہ مجلس اس زمانے میں ہوئی تھی جب لکھنؤ میں مرزا دبیر کی شہرت ہو چکی تھی اس لیے کہ سرفراز حسین خبیرؔ نے لکھا ہے کہ "مرزا صاحب کا شہرۂ کلام و کمال سنکر پہلے بادشاہِ اودھ غازی الدین حیدر مرحوم نے چوب دار بھیج کر اپنے عزا خانے میں مرثیہ پڑھنے کو بلوایا[2]۔ اس واقعے کا اور اس کے بعد مرزا دبیر کی جملہ مجالس کا دبیریوں نے جس انداز میں ذکر کیا ہے اس سے گمان ہوتا ہے کہ دبیریوں کے علم میں مرزا دبیر کی یہی پہلی مجلس رہی ہوگی لیکن اس مجلس کا سبب چونکہ شہرت تھی اور شہرت چند دن کی بات نہیں ہوتی اس سے یہ قیاس تو یقین میں بدل جاتا ہے کہ یہ مجلس غازی الدین حیدر کے اواخرِ عہد میں ہوئی ہوگی اور مرزا دبیر کی شہرت بھی ظاہر ہے ان مجالس کی بنیاد پر تھی جہاں کہ وہ مرثیے پڑھتے رہے تھے۔ لہٰذا یہ مرثیہ مرزا کے اوائلِ عہد کا تو ہو سکتا ہے پہلا یا بالکل ابتدائی مرثیہ نہیں ہو سکتا۔ اس بحث کا ایک منطقی پہلو یہ بھی ہے کہ شاہی مجلس میں پڑھنے کے لیے دبیر نے کسی ارتقا یافتہ مرثیے کا انتخاب کیا ہوگا (جیسا کہ خود مرثیے سے ظاہر ہے) اور ایسا کوئی مرثیہ ان کے آغاز عہد میں نہیں مل سکتا۔

"ردّ الموازنہ" میں دبیر کے کچھ ایسے مرثیوں کا ذکر ہوا ہے جو مصحفی کے زمانے کے ہیں[3]۔ مثلاً

۱۔ تاریخ اودھ جلد ۴ ص ۲۰ ۲۔ سبع مثانی ص ۱۶

۳۔ ملاحظہ ہو ص ۵۳ تا ۶۶۔

۱۔ خیمۂ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا

۲۔ جب کہ سجّاد حزیں قیدِ ستم سے چھوٹے

۳۔ خیمے سے شہ کے قدرتِ حق کا ظہور ہے

۴۔ خورشید کا طلوع ہے برجِ خیام سے

۵۔ تاریخ جب آئی شہِ والا کے سفر کی

۶۔ آ چھوٹے مسافر تجھے چھاتی سے لگا لوں

مصحفی کا انتقال ۱۸۲۴ء میں ہوا اور "ردّ الموازنہ" کی عبارت کو اگر صحیح مان لیا جائے تو مندرجہ بالا مراثی مرزا دبیر کی ۲۲ سال کی عمر تک کے ہیں اس کے علاوہ سوانح کے باب میں میر علی سوز خواں کا واقعہ نقل ہوا ہے جن کو دبیر نے ذیل کے مرثیے سوز پر پڑھنے کے لیے دیے تھے۔

۱۔ باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے

۲۔ بخدا تاجِ سرِ عرشِ خدا ہے شبّیر

۳۔ جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبّیر

ان میں سے ایک مرثیہ دبیر نے کسی دوسرے سوز خواں کو بھی دے دیا تھا اس پر میر علی سوز خواں نے دبیر کو ایک تہدید آمیز خط لکھا تھا جس میں یہ فقرہ محلِ نظر ہے "اگر نامور مرثیہ گو بننا چاہتے ہو۔" اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ابھی مرزا دبیر کی شہرت بھی نہ ہوئی تھی جب انھوں نے یہ مرثیے تصنیف کیے اور کہا جا سکتا ہے کہ یہ مرثیے غازی الدین حیدر کی درباری مجلس سے قبل ہی نظم کیے جا چکے تھے۔

صفحاتِ ماقبل میں مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتاب خانے کے حوالہ سے دبیر کے مرثیوں پر مشتمل چھے ۶ قلمی بیاضوں کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان میں

۱۔ بحوالہ آبِ حیات ص ۳۸۲

دس مرثیے ایسے ہیں جن پر تاریخ کتابت درج ہے جس کی بنیاد پر ان مرثیوں کے قریب تر زمانۂ تصنیف کا تعین یقین کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سب سے ابتدائی تاریخ ۱۸۲۹ء (۱۲۴۵ھ) ہے جو اس مرثیے پر درج ہے۔

"زینب کے پسر معرکہ آرائے وغا تھے"

اس مرثیے پر ہم تاریخ کے باب میں بحث کر چکے ہیں۔ اس کے بعد کی تاریخ ۱۸۴۰ء (۱۲۵۶ھ) ہے جو اس مرثیے پر درج ہے۔

جب قیدیوں کو راہ میں ماہِ صفر ہوا

لیکن واقعات و شواہد کی بنیاد پر ان میں سب سے پہلا مرثیہ وہی ہے جو غازی الدین حیدر کی مجلس میں پڑھا گیا تھا۔ اگرچہ دوسرے ابتدائی مرثیوں کے مقابل یہ بالکل ابتدائی مرثیہ نہیں معلوم ہوتا۔ بہر حال اس بحث کی بنیاد پر ہم درجِ ذیل مرثیوں کو مرزا دبیر کے ابتدائی مرثیے قرار دے سکتے ہیں۔

۱۔ خیمۂ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا
۲۔ جب کہ سجادِ حزیں قیدِ ستم سے چھوٹے
۳۔ خیمے سے شہ کے قدرتِ حق کا ظہور ہے
۴۔ خورشید کا طلوع ہے برجِ خیام سے
۵۔ تاریخ جب آئی شہِ والا کے سفر کی
۶۔ آ چھوٹے مسافر تجھے چھاتی سے لگا لوں
۷۔ جب قیدیوں کو راہ میں ماہِ صفر ہوا
۸۔ باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے
۹۔ بخدا تاجِ سرِ عرشِ خدا ہے شبیر
۱۰۔ جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبیر
۱۱۔ بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے

۱۲۔ زینب کے پسر معرکہ آرائے وغا تھے

۱۳۔ داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے

ان مرثیوں کے علاوہ وہ سارے مرثیے جو مختصر ہیں اور جنابِ بانو، جنابِ صغرا اور شیریں کے حال میں ہیں ان کو ابتدائی مرثیے قرار دیا گیا ہے[۱] اور یہ واقعہ ہے کہ مرزا دبیر کے وہ مرثیے جو واقعات و روایات کے بیان پر مشتمل ہیں اور مختصر ہیں وہ عام طور پر ابتدائی دور کے مرثیے ہیں تاہم یہ کلیہ بھی نہیں ہے اس لیے کہ مختصر مرثیے تشکیل جدید کے بعد بھی کہے گئے تھے جو موضوع کے اعتبار سے ابتدائی دور کے مرثیوں سے مشابہ ہیں لیکن یہاں جو چیز مابہ الامتیاز ہے وہ زبان و بیان کا معیار ہے اور حقیقتاً یہی اک معیار ہے جو دبیر کے ابتدائی اور ارتقائی دور کے درمیان خطِ امتیاز کھینچتا ہے۔ بہر حال 'ردّ الموازنہ' کی نشان دہی پر مندرجہ ذیل مرثیوں کو بھی ابتدائی مرثیوں میں شمار کیا جا سکتا ہے :-

۱۴۔ زنداں کی طرف ہند جو پچھلے پہر آئی

۱۵۔ حرم میں آمدِ ہندہ کی جب خبر آئی

۱۶۔ صغرا کو عجب فرقتِ شبیر کا غم ہے

۱۷۔ جب کہ خط صغرا نے بہر سبطِ پیمبر لکھا

۱۸۔ جب خواب میں بانو کو نظر آگئی زہرا

۱۹۔ حضرت کو ہوا ماہِ محرم جو سفر میں

۲۰۔ ہائے کیا آلِ پیمبر پہ مصیبت آئی

۲۱۔ محل سے ہند کا زنداں میں جب ورود ہوا

۲۲۔ صبحِ عاشور نے جب چاک گریبان کیا

۲۳۔ جس دم اسیر عترتِ مشکل کشا ہوئی

۱۔ ملاحظہ ہو 'ردّ المواذنہ' ص ۹۹

۲۴۔ یثرب سے شہِ صابر و شاکر کا سفر ہے۔

۲۵۔ صغرا کو نہ امید رہی جب کہ شفا کی۔

۲۶۔ جب قبرِ سکینہ پہ حرم آئے سوم کو۔

۲۷۔ جب سراسیمہ وطن سے شہِ ابرار چلے۔

۲۸۔ یہ دن وہ ہیں کہ مدینہ نبی کا ویران ہے۔

۲۹۔ شمیر کو جب حسین نے آزاد کر دیا۔

۳۰۔ تنہا شبِ فرقت میں بکا کرتی تھی صغرا

ان میں ابتدائی چار مرثیے یعنی ۱۴ تا ۱۷ غیر مطبوعہ ہیں اور ان قلمی بیاضوں سے ماخوذ ہیں جو سید مسعود حسن رضوی مرحوم کے کتب خانے میں ہیں ان کے علاوہ دیگر مرثیے مطبوعہ ہیں اور 'دفترِ ماتم' کی جلدوں میں موجود ہیں اور جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ مرزا دبیر کے ابتدائی اور ارتقائی دور کے مرثیوں کے درمیان سب سے بڑا امتیاز زبان و بیان کا معیار ہے چنانچہ اس معیار پر ان کے اوائل عہد کے مرثیوں کی ایک طویل فہرست تیار کی جا سکتی ہے لیکن کسی خارجی شہادت کی عدم موجودگی میں ہم اس فہرست کو ان تیس مرثیوں تک ہی محدود رکھیں گے یہ مرثیے انھیں موضوعات پر مشتمل ہیں جن کی 'ردالموازنہ' میں نشان دہی کی گئی ہے نیز مختصر ہیں۔ ان میں طویل ترین مرثیہ ہے: "جب سراسیمہ وطن سے شہِ ابرار چلے" جو ۶۵ بندوں پر مشتمل ہے اور مختصر ترین مرثیہ یہ ہے: "صغرا کو نہ امید رہی جب کہ شفا کی" جس میں کل ۲۵ بند ہیں۔

اس تمہید کے بعد ہم مرزا دبیر کی ابتدائی عہد کی مرثیہ نگاری سے بحث کریں گے جس کے لیے ان کے بعض مرثیوں کا تنقیدی جائزہ ضروری ہے، لیکن یہاں اتنا اور عرض کر دیں کہ ہم نے مرزا کے اوائلِ عہد کو ۱۲۴۹ھ (۱۸۳۳ء)

تک رکھا ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ۱۸۳۳ء سے تشکیل جدید کا دور شروع ہوتا ہے اور مرثیہ اپنی ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے ایک نئے عہد میں داخل ہو جاتا ہے۔ اگرچہ ۱۸۳۳ء سے قبل بھی مرزا دبیر کے یہاں نئے موضوعات پائے جاتے ہیں تاہم ان موضوعات کا التزام یا شعوری اہتمام ۱۸۳۳ء کے بعد ہی شروع ہوتا ہے۔ گویا تشکیل جدید نہ صرف مرثیے کی تاریخ کا ہی ایک موڑ ہے بلکہ دبیر کی مرثیہ نگاری کا بھی موڑ ہے۔ اس وقت تک ان کی عمر ۳۱ سال ہو گئی تھی اور ان کی شاعری کی ۱۹ سال۔ اس میں شک نہیں کہ فنی پختگی کے لیے ۳۱ سال کی عمر ناکافی ہے لیکن شعری تجربے کے لیے ۱۹ سال خاصا طویل عرصہ ہے۔ اس عرصے میں مرزا دبیر کن شعری تجربات سے گزرے اور ان کے فن کو کتنی پختگی حاصل ہوئی اس کا اندازہ تو آئندہ صفحات میں ہوگا سردست ہماری بحث کا موضوع مرزا دبیر کی ابتدائی مرثیہ نگاری ہے چنانچہ گفتگو کے لیے ہم اس مرثیے کا انتخاب کرتے ہیں:۔

باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے[1]

اس مرثیے کا حوالہ مذکورہ بالا فہرست میں دیا جا چکا ہے۔ اس کے چند بند ملاحظہ ہوں:

باغ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے — عیش و راحت سے یہ فریاد و بکا بہتر ہے
ہستیِ خضر سے اس غم میں قضا بہتر ہے — کیمیا سے بخدا خاکِ شفا بہتر ہے
لطف جو یادِ الٰہی میں ہے تکبیر میں ہے
وہ ثواب اور وہ لذت غمِ شبیر میں ہے

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۲

بخدا قدر سے اس بزم کی واقف ہے خدا — کہ ملک آن کے پڑھتے ہیں یہاں صلِ علیٰ
کون کون آ کے یہاں ہوتے ہیں رونق افزا — حیدرؑ و شبرؑ و شبیرؑ و نبیؐ و زہراؑ
فاطمہ قبر میں یک لحظہ نہیں سوتی ہے
بس انہیں مجلسوں میں پھرتی ہے اور روتی ہے

ماتم سبطِ پیمبر میں جو یاں ہیں مشغول — ہاتھ ان شخصوں کے آنکھوں سے لگاتے ہیں رسولؐ
اشکِ مومن کو ہے یہ مرتبہ و جاہ حصول — گود میں مثل گہر بھرتی ہے چن چن کے بتولؑ
اور یہ کہتی ہے نہ بھولیں گے یہ احسان ترے
تو مرے بیٹے کو روتا ہے میں قربان ترے

یہ مرثیہ جیسا کہ ان بندوں سے ظاہر ہے مجلس عزا کی فضیلت کے بیان سے شروع ہوا ہے اور مرثیے کے اس مواد اور ان موضوعات کا پتہ دیتا ہے جو تشکیل جدید سے قبل مرثیے میں پائے جاتے تھے۔ دبیر نے جب مرثیہ گوئی کا آغاز کیا دلگیر فصیح، ضمیرؔ اور خلیقؔ وغیرہ کا زمانہ تھا۔ ان کے علاوہ سکندر اور سید محمد تقی کے مرثیے کانوں میں گونج رہے تھے۔ سودا نے اگرچہ مرثیے کی ہیئت کو مکمل کر دیا تھا ساتھ ہی موضوعات میں بھی ایک تنوع پیدا ہو گیا تھا لیکن ہنوز مرثیہ رزمیہ نہیں ہوا تھا یا یوں کہیئے کہ جدید نہ ہوا تھا اس لیے مرزا دبیر کے اس دور کے مراثی، الّا چند مرثیوں کے، اسی نوعیت کے حامل ہیں۔ زیرِ نظر مرثیہ ان کے ابتدائی عہد کی شاعری کا ایک نمونہ ہے جس سے ان کے تخیلات اور زبان و بیان کی ناپختہ کاری کا پتہ چلتا ہے۔ دبیر کے یہاں ابھی شاعری جلوہ گر نہیں ہوئی ہے۔ ابھی "حصولِ ثواب" اور "گریۂ عوام" ہی ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیات ہیں یہی وجہ ہے ان کے یہاں پیرایۂ بیان ایک شاعر کا نہیں بلکہ اس مرثیہ نگار کا ہے جو عوام کی عقیدت مندی سے فائدہ اٹھانا

چاہتا ہے۔

یہاں مرزا دبیر کی ایک بنیادی خصوصیت کی طرف اشارا کرنا ضروری ہے جو عہد بہ عہد ارتقاء کے ساتھ نمایاں ہوتی چلی گئی ہے اور وہ یہ کہ مرزا دبیر کے مرثیوں کا شعری اٹھان تو بہت ہی شاندار ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے وہ مرثیے کو لے کر آگے بڑھتے ہیں ان کی شعری گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی ہے۔ زیر نظر بندوں میں دبیر کی یہ خصوصیت بہت مبہم ہے لیکن پہلے بند کے بعد دوسرے اور تیسرے بند کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو اس خصوصیت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے، بلکہ پہلے بند کی ٹیپ ہی میں یہ خصوصیت نمایاں ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

لطف جو یادِ الٰہی میں ہے تکبیر میں ہے
وہ ثواب اور وہ لذت غمِ شبیر میں ہے

بیان کا تقاضا یہ ہے کہ پہلے مصرعہ میں "لطف" کے بعد حرف اشارا "جو" استعمال ہوا ہے تو دوسرے مصرعے میں اسی مشارٌ الیہ کی تکرار ہونی چاہیے تھی لیکن دبیر نے "ثواب" اور "لذت" کی طرف اشارا دے کر "لطف" کی لسانی افادیت کو ختم کر دیا۔ شعر کا مفہوم یوں ہونا چاہیے تھا کہ "جو لطف یادِ الٰہی اور تکبیر میں ہے وہی (لطف) غمِ شبیر میں ہے"۔ بالفرض یہاں "لطف" کا استعمال بطورِ تمثیل ہوا ہے تاکہ "ثواب" اور "لذت" کو اس کے مثل پیش کیا جا سکے تو ان الفاظ کا استعمال واقعات سے مخصوص کر دینا ہے جو بیان کا زیادہ بڑا نقص ہے۔ اسی طرح تیسرے بند کا دوسرا مصرع "ہاتھ ان شخصوں کے آنکھوں سے لگاتے ہیں رسول" یہ مصرعہ حصولِ ثواب کے مقصد کو تو پورا کرتا ہے لیکن شاعری کا مقصد اس سے ہرگز پورا نہیں ہوتا۔ خاص طور پر "شخصوں" کا استعمال

انتہائی غیر فصیح اور غیر مطبوع معلوم ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ان بندوں میں شاعری بالکل نہیں ہے ہاں ایک مبتدی کا وعظ ضرور محسوس ہوتا ہے۔

اس مرثیے میں مجلسِ عزا کی فضیلت کے بعد ایک فاسق و فاجر شخص کا واقعہ نظم کیا گیا ہے لیکن اس سے قبل مرزا دبیر اپنے بیان کو ایک نیا موڑ دیتے ہیں:-

نام سے پانی کے روتی ہیں جنابِ زہرا ۔۔۔ پانی اس بزم میں جب مانگتے ہیں اہلِ عزا
مومنو پانی کے ساغر کو سمجھ کر پینا ۔۔۔ اہلِ مجلس سے یہ کہتی ہیں بفریاد و بکا

تشنہ لب قتل ہوا فاطمہ کا جانی ہے
میرے بیٹے نے نہ پایا یہ وہی پانی ہے

مرزا دبیر کے بیان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی خاص موضوع کو نظم کرتے ہوئے درمیان میں بکائیہ مضامین ادا کر جاتے ہیں۔ مجلسِ عزا کی فضیلت ایک مدحیہ موضوع ہے اس موضوع کے ساتھ بکائیہ بند کا جوڑ دبیر کے اسی رجحان کو واضح کرتا ہے اور پتہ چلتا ہے کہ شروع ہی سے دبیر کا رجحان بکائیہ مضامین کی طرف زیادہ تھا نیز ان کے نزدیک رونا رلانا مرثیہ گوئی کا اصل مقصد تھا چنانچہ جب بھی کوئی ایسا موقع آجاتا ہے مرزا دبیر چوکتے نہیں ہیں اور خود ارادتاً بھی ایسے مضامین نظم کر جاتے ہیں جس سے مجلس کا رجحان بین و بکا کی طرف منتقل ہو جائے۔

اس کے علاوہ مرزا دبیر کی شاعری کا ایک خاص نقص جو اُن کے شعری ارتقا کے ہر موڑ پر نظر آتا ہے وہ یہ کہ دبیر جب کوئی مکالمہ نظم کرتے ہیں تو اکثر کردار کی نوعیت اور موقع و محل کا خیال کیے بغیر مکالمہ خود اپنی زبان میں ادا کر جاتے ہیں۔ یہ عیب زیرِ نظر بند کی ٹیپ سے ظاہر ہے۔

یہ بند جناب فاطمہ کی زبان سے ادا ہوا ہے لیکن ٹیپ کا پہلا مصرعہ "تشنہ لب قتل ہوا فاطمہ کا جانی ہے" دبیر نے اپنی زبان میں ادا کیا ہے۔ بلاشبہ بیان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ قائل اپنا تذکر صیغۂ غائب میں کرتا ہے لیکن یہاں اس خصوصیت کا اطلاق اس لیے نہیں ہوتا کہ دوسرے مصرعے میں صیغۂ واحد متکلم کا استعمال ہوا ہے "میرے بیٹے نے نہ پایا یہ وہی پانی ہے"۔ بہرحال اس لسانی بحث کا حاصل یہ ہے کہ مرزا دبیر کو جزئیات نگاری پر قابو نہ تھا وہ ایک موزوں طبع انسان تھے لیکن واقعات کے منطقی روابط پر ان کی گرفت مضبوط نہ تھی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہیرو پرستی، غلوئے عقائد اور منطقی قرائن کے درمیان ایک بُعد ہوتا ہے جس کی وجہ سے مرزا دبیر ایسے مقامات پر ناکام ہو گئے ہیں جہاں وہ واقعہ کی جزئیات پر نظر رکھنے کے بجائے اپنے عقائد کے زیر اثر اپنی نفسیاتی گرہوں کو کھولنے میں مصروف ہو جاتے ہیں اس مقصد کے لیے دبیر طرح طرح کی روایتیں بیان کرتے ہیں۔ اس کی ایک مثال زیر بحث بند ہے۔ جو کربلا اور پانی کے مذہبی تصورات کے پس منظر میں نظم کیا گیا ہے۔ آگے یہ انداز ملاحظہ ہو:۔

نقل طرفہ مجھے یاد آتی ہے یارو اس جا   اپنے آقا کی مروت پہ کرو جان فدا
یعنی اک بندۂ اللہ کسی عہد میں تھا   تارک صوم و صلوٰۃ اہل گنہ غرقِ خطا
زانی و بے ادب و بادہ کش و فاسق تھا
لیسرِ ساقیِ کوثر کا مگر عاشق تھا

باوجودیکہ یہ اعمال تھے لیکن وہ بشر   ہر سحر روضۂ شبیر میں کرتا تھا گزر
مانگتا تھا یہ دعا بعدِ زیارت رو کر   کہ فقط مجھ کو بھروسا ہے تمہارا سرور

گو کہ عاصی ہوں پہ دل سے ہوں نثارِ مولا
ہو مری قبر بھی پائینِ مزارِ مولا

جب کہ معمورۂ ہستی سے ہوئی اس کی قضا | جو کہ تھا مجتہد اس عصر میں اے اہلِ عزا
رات کو عالمِ رویا میں یہ اس نے دیکھا | یعنی ہیں قبر سے نکلے ہوئے شاہ شہدا
واحبیبا شہِ دیں کہہ کے حزیں ہوتے ہیں
گود میں لاشۂ اصغر کو لیے روتے ہیں

عرض کی خواب میں اس مجتہدِ عادل نے | پسرِ فاطمہ کے غم نے رُلایا ہے مجھے
جلد بتلاؤ جگر ہوتا ہے ٹکڑے ٹکڑے | اس سے ارشاد کیا شاہ نے اے دوست مرے
کیوں نہ روؤں کہ یہ اندوہ بجا ہے میرا
اک محب آج کی شب فوت ہوا ہے میرا

کہہ کے یہ اپنے محب کا اسے بتلایا نام | پسرِ فاطمہ زہرا نے کیا پھر یہ کلام
جب کہ ہو صبح تو اے مجتہدِ نیک انجام | غسل دینا مرے عاشق کو بآدابِ تمام
اپنے کاندھے پہ جنازہ بادب دھرنا تو
اور مری پائنتی مدفون اُسے کرنا تو

مجتہد صبح تلک فرش پہ بیدار رہا | جب ہوئی صبح تو اس شخص کے گھر بن دہ گیا
غسل بھی آپ دیا اور کفن پہنایا | فخر سے دوش پہ پھر اس نے جنازہ رکھا
لے کے تابوت جو روضے پہ وہ مضطر آیا
آئی روضے سے صدا عاشقِ حیدر آیا

یہ بند دبیر کے ادائی عہد کی شاعری کے نمائندہ بند ہیں جن سے دبیر کے آغازِ شاعری اور اٹھان کا پتہ چلتا ہے اور اس بات کا اندازہ لگانے میں مدد ملتی ہے کہ دبیر کو روایتوں کے بیان پر کتنی قدرت حاصل تھی

بجز اس کے کہ کلام موزوں ہے اور کوئی خوبی ایسی نظر نہیں آتی جس پر شاعری کا اطلاق کیا جا سکے۔ دراصل یہ اس عہد کے اثرات ہیں جس میں مرزا دبیر نے اپنی مرثیہ نگاری کا آغاز کیا تھا یہ داستانوں اور قصے کہانیوں کا ماحول تھا اس ماحول میں مافوق الفطرت کردار اور واقعات کو یقین کا درجہ حاصل تھا لیکن جب کرداروں کو مذہبی تقدس بھی حاصل ہو جائے تو واقعات کی رسائی یقین سے گزر کر عقائد تک کتنی آسان ہو جاتی ہے اس کا اندازہ مرثیہ نگاری کے اس ارتقاء سے ہو سکتا ہے جو کسی بھی تنقید سے محفوظ و مامون و بیر کے عہد تک پہونچا اور جب خود دبیر اس روش پر چلے تو اپنی نوعمری اور نو مشقی کی وجہ سے اس میں کوئی خاص رنگ نہ بھر سکے چنانچہ زیر بحث مرثیے کی شاعری اور نثر کے درمیان اگر کوئی فرق ہے تو وہ وزن اور قافیے کا ہے۔ یہاں شاعر کو زبان پر ذرا بھی قدرت حاصل نہیں ہے جس کی وجہ سے بیان نہ صرف یہ کہ چست اور گٹھا ہوا نہیں ہے بلکہ تعقید سے بھی خالی نہیں ہے اس کے علاوہ واقعات میں فطری بہاؤ اور منطقی ربط نہیں ہے۔ ایک فاسق و فاجر، زانی و بادہ کش کا دل سے نثارِ مولا ہونا اور ہر سحر روضۂ شبیر میں گزر کرنا ایسے واقعات ہیں جن کا اختراع کسی منطقی استدلال پر نہیں بلکہ ذہنی مناسبت کی بنیاد پر ہے۔ اسی طرح تیسرے بند کی ترتیب میں حسین کا لاشۂ اصغر گود میں لے کر رونا واقعات کے فطری بہاؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتا یہ مضمون صرف بکائیہ تاثر پیدا کرنے کے لیے نظم کیا گیا ہے۔ تیسرے بند کا دوسرا مصرعہ ملاحظہ ہو۔

جو کہ تھا مجتہد اس عصر میں اے اہل عزا

اس مصرعے میں اگرچہ تعقید ہے لیکن دبیر کا مقصد غالباً "مجتہد عصر" کی ترکیب

کا اظہار ہے۔ ورنہ وہ اس مصرعے کو یوں بھی نظم کر سکتے تھے: "جو کہ تھا مجتہد اس دور میں اے اہلِ عزا"۔ اس کے بعد پانچویں بند کی ٹیپ ملاحظہ ہو

اپنے کاندھے پہ جنازہ بادب دھرنا تو
اور مری پائنتی مدفون اسے کرنا تو

"دھرنا تو" اور "کرنا تو" نہایت غیر فصیح اور غیر مطبوع زبان ہے جو سماعت پر گراں گزرتی ہے اور حسنِ جمال اس کا بار اٹھانے سے انکار کرتی ہے۔ شعری تنقید کا ایک معیار جمالیات بھی ہے اور جدید تنقیدی نظریات نے ادب کو چاہے افادی نقطۂ نظر کے تابع کر دیا ہو یا اسے نفسی میلانات کا جدلیاتی اظہار کہا ہو یا اقتصادی تقاضوں کی بازگشت، شعر اگر شعر ہے اور اس کی تعریف کلام موزوں ہے تو جمالیاتی عنصر کو اس سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری کو فنونِ لطیفہ میں شمار کیا گیا ہے لیکن وہ کیا چیز ہے جو کسی فن کو لطیف بنا دیتی ہے۔ فن کی تعریف کچھ بھی ہو جب بھی اس کے لیے "لطیف" کی صفت استعمال کی جائے گی "حُسن" کے تصوّر کو اس سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ فن کی افادیت پر مقالے لکھے جا سکتے ہیں، شعر کا نفسیاتی تجزیہ ممکن ہے، اس کی سماجی اور اقتصادی توجیہہ پیش کی جاسکتی ہے، اسے اخلاقی اقدار کی کسوٹی پر بھی پرکھنے کا حق حاصل ہے لیکن "شعر" اور "واہ" کا رشتہ تو صرف حسن کی بنیاد پر ہی استوار کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے اچھی شاعری کے لیے فصیح زبان اور حسین پیرایۂ بیان کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مجنوں گورکھپوری کانٹ کے حوالے سے لکھتے ہیں:-

فنونِ لطیفہ کا کام محض حسین چیزوں کو پیش کرنا نہیں[۱] بلکہ

۱۔ تاریخ جمالیات ص ۵۴۔۵۳

چیزوں کو حسین پیرائے میں پیش کرنا ہے بشاعر کسی بھونڈی صورت یا کسی غمناک واقعے .... کو حسین پیرائے میں بیان کر سکتا ہے۔

اس نظریے کا اطلاق سب سے زیادہ مرثیے پر ہوتا ہے جو ایک غم ناک واقعے کو پیش کرتا ہے اور اتنے حسین اور دل نشین انداز میں کہ اسے فن کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔ لیکن دبیر کے یہاں یہ مرثیہ ابھی فن نہیں بن پایا ہے غالباً یہی سبب ہے کہ مرزا دبیر اس واقعے کے بیان میں صداقت کا عنصر شامل نہیں کر سکے حالاں کہ صداقت شعری تخلیق کا وہ بنیادی عنصر ہے جس کے بغیر اسلامی فلسفۂ جمال تو تخلیق ہی کو ممنوع قرار دیتا ہے[1]۔ اس کے علاوہ یہ مرزا دبیر کے اس رجحانِ طبع کا اثر بھی ہے جس کے دباؤ میں وہ فن پر اپنے مقصد کو ترجیح دیتے ہیں۔ دبیر کی مرثیہ نگاری کا آغاز بھی ایک مقصدیت ہی سے ہوا تھا اگرچہ اس کا ارتقا شاعری اور فن کی صورت میں بھی ہوا ہے لیکن دبیر نے اپنی شاعری کے کسی بھی موڑ پر اس مقصد کو فراموش نہیں کیا ہے جس کی وجہ سے اکثر مقامات پر شاعر ابھر نہیں سکا ہے لیکن جہاں شاعری ان کے مقصد سے ہم آہنگ ہو گئی ہے وہاں فن نکھر گیا ہے۔

اس گفتگو کا تعلق تو دبیر کے مستقبل سے ہے۔ سر دست ہم مرزا دبیر کی اس ٹیپ کی طرف لوٹتے ہیں جس کے تعلق سے جمالیات کی بحث اٹھائی گئی اور یہ واضح کیا گیا کہ مرزا دبیر کی یہ شاعری جمالیاتی تاثرات سے عاری ہے

۱۔ ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر۔ ص ۳۴

اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ دبیر مرثیہ نگاری کے واسطے سے اپنے مقصد (عزاداری) کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اسی مرثیے میں آگے ملاحظہ ہو

مجتہد قبر میں رکھنے جو لگا اس کو آہ — دیکھتا کیا ہے کہ اس قبر میں با حالِ تباہ
گود کھولے ہوئے بیٹھے ہیں حسینِ ذی جاہ — منتظر دوست کے لاشے کے ہیں اللہ اللہ
اپنے محبوب کے مرنے سے بکا کرتے ہیں
واسطے اس کے شفاعت کی دعا کرتے ہیں

قطعِ نظر زبان و بیان اور جزئیات کی خامی کے جس کے بارے میں اوپر گفتگو ہو چکی ہے اس بند سے مرزا دبیر کی ایک نفسیاتی خصوصیت سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ مرزا دبیر واقعات کو اپنے ذہنی تلازمات کی روشنی میں دیکھنے اور بیان کرنے کے عادی ہیں چنانچہ حسینؑ کے بارے میں شیب کا یہ مصرعہ "اپنے محبوب کے مرنے سے بکا کرتے ہیں" کردار کی نفسی کیفیت کو بیان کرنے کے بجائے شاعر کے ان ذہنی تلازمات کو پیش کرتا ہے جو موت کے بارے میں اس کے تجربات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ اوائل عہد کی ہی خصوصیت نہیں ہے بلکہ یہ دبیر کے کلام کی ایک ذہنی رو ہے جس سے ہم آگے بھی بحث کریں گے۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو۔

ناگہاں دامنِ شب میں رخِ خورشید چھپا — رہ گیا تھا کوئی خادم بر رواقِ مولا
دیکھتا کیا ہے کہ روضے میں ہوا حشر بپا — آئے ہیں بیلچے لے لے کے فرشتے اس جا
جانا خادم نے کہ کچھ مصلحت باری ہے
کھودنے کی یہ اسی قبر کی تیاری ہے

مجتہد نے جسے رکھا تھا لحد کے اندر — اس کے مرقد پہ ہوئے جمع فرشتے آکر
بیلچہ ایک لگایا تھا لحد کے اوپر — ہو گیا قبر میں بے تاب علی کا دلبر

دی فرشتوں کو یہ آواز کہ کیا کہتے ہو
میرے محبوب کو کیوں بجھ سے جدا کرتے ہو

ان فرشتوں نے یہ کی عرض کہ اے شاہِ ہدا حکمِ خالق ہے کہ مردہ نہ رہے یاں اس کا
یہ کجا قبر ضریحِ شہِ ابرار کجا جرم اس سے ہوئے ہیں لاتعد و لاتحصا

اس سے خورسند ذرا خالقِ غفار نہیں
قابل اس روضے کے ہرگز یہ گنہگار نہیں

مرقدِ شہ سے صدا آئی بصد نالہ و آہ اے فرشتو! یہ مرا دوست ہے گو اہلِ گناہ
مگر اب اس نے مری قبر کی ڈھونڈی ہے پناہ شرم آتی ہے مجھے قبر نہ کھودو للہ

بے قراری مرے محبوب کو جو ہوتی ہے
میری ماں فاطمہ فردوس میں اب روتی ہے

تین باری شہِ بیکس نے یونہی منع کیا پر جواب اس کا فرشتوں نے یہی شہ کو دیا
حکم اللہ سے مجبور ہیں ہم اے مولا کہہ کے یہ بیلچہ اس قبر کے اوپر مارا

اس گھڑی مقتلِ سرور کی زمیں کانپ گئی
دیکھا خادم نے ضریحِ شہِ دیں کانپ گئی

ہو گیا شق پسرِ شیرِ الٰہی کا مزار اور حسین ابن علی قبر سے نکلے اک بار
سُرخ پوشاک جراحت سے رواں خوں کی دھار حلقِ نازک پہ خطِ خنجرِ شمرِ غدار

شاہ کی گود میں لاش اصغرِ معصوم کی تھی
اور خمیدہ کمر اس بیکس و مظلوم کی تھی

ہے یہ خادم سے روایت کہ میں نے دیکھا شاہ نے ہاتھوں پہ اس ننھے سے لاشے کو دھرا
اور سوئے قبلہ اٹھا کر یہ بصد عجز کہا میرے مولا میرے غفار مرے عقدہ کشا

کہہ فرشتوں سے کہ کھودیں نہ یہ تربت اس کی
میرے اصغر کا تصدق ہو شفاعت اس کی

حسین کی اس دعا پر جواب آتا ہے:۔

حکم خالق کا فرشتوں کو یہ اس دم پہونچا ای فرشتو! مرا عاشق ہے شہ کرب و بلا
جو رضا اس کی وہی خالق اکبر کی رضا اس گنہگار کو اللہ نے بخشا بخشا

قبر تم اس کی نہ کھودو یہ حزیں ہوتا ہے
اس کے رونے سے رسولِ عربی روتا ہے

جب شاعری کسی مشن کی تبلیغ یا مقصد کے حصول کا وسیلہ بنتی ہے تو ایسی موضوع روایتوں کا سہارا لیا جاتا ہے جن کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا بلکہ شاعر اکثر خود بھی ایسی روایتوں کو ایجاد کر لیتا ہے لیکن اس ایجاد کے لیے سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ سامع یا قاری کو اس پر شک کا احتمال نہ ہو نیز واقعات کے درمیان ایک منطقی قرینہ موجود ہو۔ مرزا دبیر نے بھی اپنے مقصد کے حصول کے لیے ایک واقعہ ایجاد کیا ہے۔ دبیر کا یہ مقصد تولائے حسین کی اہمیت کو واضح کرنا اور ضمنی واقعات کے سہارے بین و بکا کی طرف مائل کرنا ہے لیکن جو چیز شاعر کو اس کے مقصد میں کامیابی عطا کر سکتی ہے وہ اس کا اپنا ذوقِ ایجاد اور طرزِ بیان نہیں بلکہ قاری کی وہ خوش عقیدگی ہے جو اسے یہ سوچنے پر مجبور کر سکتی ہے کہ یہ واقعہ اسی طرح رونما ہو سکتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ایک فاسق و فاجر شخص کی موت پر جو کچھ واقعہ ظہور میں آتا ہے قضا و قدر کے کارندے اس سے تو واقف نہیں ہیں، خود مشیت کو رضائے حسین کا علم نہیں ہے لیکن روضۂ حسین میں ایک فاسق کی تدفین کو روکنے کے لیے حکمِ خالق سے فرشتے سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ آگے دبیر جس طرح اپنے بیان کو لے کر چلے ہیں اور اپنے مقصد کے حصول میں جس طرح گم ہو گئے ہیں وہاں ان کو یہ بھی احساس

نہیں رہا ہے کہ ان کا ذوقِ ایجاد خود ان کے ممدوح کی حیثیت اور اس کے علوئے مرتبت پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ ملاحظہ ہو، حسین فرشتوں سے کہتے ہیں، "شرم آتی ہے مجھے قبر نہ کھودو للّٰہ"۔ فرشتے اس کے جواب میں کہتے ہیں "حکم اللہ سے مجبور ہیں ہم اے مولاؑ"۔ دبیر کا یہ بیان ان کے ممدوح کی شان کو گھٹا دیتا ہے۔

دبیر نے یہ روایت اپنی خوش عقیدگی کے اظہار کے لیے ایجاد کی ہے لیکن یہاں جو واقعات بیان کیے ہیں وہ اتنے بے محل اور غیر نفسیاتی ہیں کہ حقیقت خود بخود مشتبہ ہو جاتی ہے۔ شاعری میں خوش عقیدگی کا اظہار کوئی معیوب چیز نہیں ہے لیکن بیان میں وقوعہ کے امکانات اور اس کا قرینِ قیاس ہونا بھی ضروری ہے تاکہ کم سے کم واقعے کی شاعرانہ صداقت پر شک نہ کیا جا سکے۔ مذکورہ بالا بندوں پر یہ اعتراض صرف ادبی نقطۂ نظر ہی سے وارد نہیں ہوتا بلکہ مذہبی نقطۂ نظر سے بھی دبیر کا یہ مرثیہ موردِ اعتراض ٹھہرتا ہے۔

البتہ اس مرثیے سے دبیر کی ایک ذہنی ساخت کا پتہ چلتا ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ دبیر عزاداری کے بارے میں کیسی عقیدت اور حسینؑ سے کیسا جوشِ ولا رکھتے تھے۔ اس مرثیے میں حسین سے محبت جہاں شاعر کا جزوِ ایمان بن کر ظاہر ہوئی ہے وہیں دشمنانِ اہلِ بیت سے نفرت کا وہ شدید طوفان بھی ہے جسے دبیر کے عقائد کی دوسری انتہا سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اپنی اس انتہا کے اظہار کے لیے دبیر اس مرثیے کو روایت در روایت لے کر چلے ہیں چنانچہ پہلے واقعے کی تکمیل کے بعد جب دوسرا واقعہ شروع کرتے ہیں تو مروان اور عبد الملک کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

سوئے دوزخ گئے جس وقت یہ دو ابنِ حرام　　بیٹا عبد الملکِ نجس کا تھا جو ہشام

اس کے قبضے میں ہوئی سلطنتِ کشورِ شام
خون سادات کا پیتا تھا وہ ملعون مدام

تولائے اہلِ بیت کا تقاضا تو یہی ہے کہ دشمنانِ اہلِ بیت سے برأت کا اظہار کیا جائے لیکن اس مقصد کے لیے سب و شتم کو اظہار کا وسیلہ بنا لینا شعری ثقاہت کے منافی ہے خصوصاً مرثیہ جیسی شاعری اس رکاکت کی متحمل نہیں ہو سکتی

اس کے بعد دبیر نے مرثیے کو اس طرح آگے بڑھایا ہے کہ ہشام جب وارثِ سلطنتِ شام ہوا اور اسے معلوم ہوا کہ عوام قبرِ حسین سے عقیدت رکھتے ہیں اور وہاں زیارت کے لیے خلقت کا ہجوم ہوتا ہے تو اس کے دل میں حسد پیدا ہوا۔

جب سنا یہ شرفِ قبرِ شہِ عرش جناب
آتشِ رشک سے ہشام ہوا جل کے کباب
اور کہا اپنے رفیقوں سے کہ ہاں جاؤ شتاب
قتل شبیر کے زواروں کا ہے کارِ ثواب
میں خوشی ہوں گا جو روویں گے نبی چلا کر
تم نشاں قبرِ شہِ دین کا مٹا دو جا کر

کربلا میں وہ شقی آئے بانبوہِ کثیر
ان میں سردار جو تھا اک لعینِ بے پیر
کاٹ کر نہر کو واں لایا بجسنِ تدبیر
تب بلند اک قدِ آدم ہوئی قبرِ شبیر
تھا یہ صدمہ جو مزارِ پسرِ زہرا پر
قبرِ عباسِ علی کانپتی تھی دریا پر

پہلے بند سے معلوم ہوتا ہے کہ ہشام اپنے رفیقوں کو اس واسطے بھیجتا ہے کہ حسین کے زواروں کو قتل کیا جائے اور قبرِ حسین کا نام و نشان مٹا دیا جائے لیکن کربلا پہونچ کر ہشام کے یہ رفیق صرف قبرِ حسین سے تعرض کرتے ہیں اور زواروں کا اس کے بعد کوئی تذکرہ نہیں ہوتا۔ جو اس

بات کا ثبوت ہے کہ دبیر اپنے سابقہ بیانات کو اکثر فراموش کر جاتے ہیں اور ایک بات جو پہلے کہہ جاتے ہیں آگے جاکر اس کے متعلقات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ مرزا کی ایک خصوصیت جس کی طرف اوپر اشارا کیا گیا یعنی کرداروں کے مکالمے وہ اپنے ذہنی تلازمات کے مطابق ادا کرتے ہیں نہ کہ کردار کی شخصیت کے مطابق۔ اس کی ایک اور مثال پہلے بند کی ٹیپ کا دوسرا مصرعہ ہے " تم نشانِ قبرِ شہِ دیں کا مٹا دو جاکر "۔ اس مصرعے میں "شہِ دیں" کا مکالمہ دبیر نے کردار کی زبان کے بجائے اپنی زبان میں ادا کیا ہے اور یہ مرزا دبیر کی وہی ذہنی رَو ہے جس کا اوپر ذکر ہو چکا ہے

دوسرے بند میں دبیر نے اپنی قوتِ ایجاد کی بڑی عجیب و غریب مثال چھوڑی ہے یعنی قبرِ حسین کو مٹانے کے لیے دشمنوں کے ذریعے ایک نہر نکال کر لائے ہیں مقصد یہ ہے کہ قبرِ حسین کو سیلاب میں بہا دیا جائے غالباً دبیر کے تخیّل کے لیے کربلا جیسے مقام پر نہر نکال لانا بہت آسان رہا ہے یا پھر نہر کے پس منظر میں پانی کے اس تصور کو اجاگر کرنا ہے جو اہل بیت کو کربلا میں میسر نہ ہو سکا تھا۔ یہ پس منظر ٹیپ میں جاکر اور نمایاں ہو جاتا ہے جب وہ کہتے ہیں۔ " قبرِ عباس علی کا نپتی تھی دریا پر " لیکن یہاں مرزا دبیر اپنے ذہنی تلازمات کو نظم کا اسلوب دینے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔

اس مرثیے پر آگے بحث کرنے سے پہلے چند لسانی خصوصیات کی طرف بھی اشارا کرتے چلیں۔ پہلے بند کی ٹیپ میں " خوش ہوں گا " اور " رو دیں گے " کی تراکیب سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر اپنے عہد کی زبان کو پیش کر رہے ہیں اس مرثیے کی زبان و بیان اور شعری معیار جہاں ان کے بالکل ابتدائی عہد کی نشان دہی کرتے ہیں وہیں یہ تراکیب بھی اس قول پر دلیل کا حکم رکھتی ہیں۔

اس کے علاوہ "مرتبہ و جاہ"، "پائینِ مزار"، "معمورۂ ہستی"، "لاتعداد و لاتحصا" جیسی تراکیب ان کے اس مستقبل کا پتہ دیتی ہیں جہاں دبیر کے نقادوں نے ان کی اہم ترین خصوصیت کو شوکتِ الفاظ سے تعبیر کیا ہے لیکن اس مرثیے میں یہ ان کی ناپختہ کاری کی دلیل ہیں۔

اس مرثیے کے آخر میں دبیر کی ایک اہم ترین خصوصیت کا جائزہ لینا ہے اور وہ ہے بین۔ چند بند ملاحظہ ہوں۔

جب یہ صدمہ لحد سبط نبی پر پہونچا ‏ ‏ پائنتی باپ کے اصغر جو وہاں مدفون تھا
ہائے وہ چونک پڑا کانپ گیا رونے لگا ‏ ‏ پہلوئے شاہ میں بیدار پھر اکبر بھی ہوا
ہائے کیا صدمہ تھا اس دم پسرِ حیدر کو
گود میں لیتے تھے اصغر کو کبھی اکبر کو

یہ صدا قبر سے آتی تھی بصد نالہ و آہ ‏ ‏ آج تشریف کہاں رکھتے ہو تم اے جدّاہ
بیکسوں پہ ہے نیا ظلم کرو آکے نگاہ ‏ ‏ قبر کو میری مٹاتے ہیں عدوئے بدخواہ
درد کم میرے جگر کا نہیں ہونے پاتا
قبر میں تیرا نواسہ نہیں سونے پاتا

یا نبی مجھ کو مدینے سے نکالا پہلے ‏ ‏ آیا کوفے میں تو رہنے نہ دیا اعدا نے
خیر کچھ اس کی شکایت نہیں مجھ کو ان سے ‏ ‏ اب یہ مطلب ہے کہ مرقد بھی ہمارا نہ بنے
میں وطن چھوڑ کے آیا ہوں یہاں اے نانا
کہو اب قبر سے جاؤں میں کہاں اے نانا

مرقد اس وقت زمیں سے جو ہمارا اٹھا ‏ ‏ یا نبی اصغر معصوم مرا چونک پڑا
ہے مری گود میں وہ تیر کا مارا روتا ‏ ‏ پاس اپنے اسے لے جاؤ رسولِ دوسرا
میرے اصغر کو کلیجے سے لگاؤ نانا
اپنے مرقد میں تمھیں اس کو سلاؤ نانا

متصل مرقدِ شبیر کے اک شور اٹھا   آئی پیغمبرِ برحق کی یکایک یہ صدا
بے نوا سے مرے میں تیری مصیبت کے فدا   ہم سے تو گور چھٹی گلشنِ فردوس چھٹا
یاد تیری نہیں اک لحظہ بھلاتا ہوں حسین
میں تو پانی ترے مرقد سے ہٹاتا ہوں حسین

میرے پیارے مرے جانی مرے محسن شبیر   چل گئی تیرے عزیزوں پہ ستم کی شمشیر
ہو چکیں زینب و کلثوم بھی کوفے میں اسیر   اب اس ایذا کے لیے اے مرے بیکس و لگیر
خلق برباد ہو یہ دل پہ نہ دھرنا پیارے
بد دعا تم مری امت کو نہ دینا پیارے

ہائے اس ظلم کا اعدا نے جو سامان کیا   لائے بیلوں کو سوئے مرقدِ شاہِ شہدا
دیکھنا تم ادبِ قبرِ امام دوسرا   بیل کا پانو سوئے مرقدِ سرور نہ اٹھا
بیل کا وقر ہوا ربِّ صمد کے آگے
گر پڑا سجدے کی خاطر وہ لحد کے آگے

آکے اس بیل کو کفار نے کوڑا مارا   حکم خالق سے وہ اس طرح ہوا تب گویا
فاطمہ پانو مرا پکڑے ہے اے اہلِ جفا   اور یہ کہتی ہے مرے بیٹے کے مرقد پہ نہ جا
ہو قدم میرا شکستہ جو یہ افعال کروں
ہے غضب مرقدِ شبیر کو پامال کروں

مرزا دبیر کے کلام کی ایک بہت بڑی خصوصیت اس کا بینیہ تاثر ہے جو اُن کے ہر دور کی نمایاں خصوصیت ہے لیکن اوپر کے بندوں میں دبیر اپنی اس خصوصیت کو نبھانے میں بری طرح ناکام ہوئے ہیں اور اس ناکامی کی

بنیادی وجہ یہ ہے کہ دبیر نے یہ بین ایک ایسے واقعے کے پس منظر میں استعمال کیا ہے جس کی جزئیات پر قابو اور نفسیات کا ادراک ان کو حاصل نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہ مرثیہ شمالی ہند میں اپنے دور کے ان رجحانات کی نمائندگی کر رہا ہے جن پر سودا نے زبردست تنقید کی تھی۔

یہ مرثیہ باون[52] بندوں پر مشتمل ہے زبان و بیان اور خیالات شاعر کے مبتدی ہونے کا صاف اظہار کر رہے ہیں۔ مرثیہ جو دبیر کے ابتدائی عہد تک روایات اور واقعات کے بیان تک محدود تھا اس کا یہ رجحان اس مرثیے سے نمایاں ہے اور پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے مرثیہ نگاری کا آغاز اس مرثیہ گوئی سے کیا جس کا مقصد حصولِ ثواب اور گریہ عوام تھا۔ اس کا مقصد اظہار فن نہیں بلکہ اظہار عقیدت تھا۔ مرثیے کے اس رجحان نے دبیر کی کچھ ایسی خصوصیات کا تعین بھی کر دیا جو آخر عہد تک ان کے ساتھ رہیں۔ اس کے علاوہ اس دور میں دبیر کا پیرایۂ بیان شاعرانہ نہیں ہے ان کو زبان پر قدرت حاصل نہیں ہے اور نہ کلام حشو و زوائد سے پاک ہے۔ عربی کے بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال کا شوق ہے۔ ابھی ان کی شاعری پر نہ تو لکھنؤ اسکول کی خصوصیات کا سایہ پڑا ہے اور نہ ان کی علمیت اور مخصوص آہنگ نے سر اٹھایا ہے یہ ان کی ناتجربہ کاری کا زمانہ ہے۔ اس دور کی مرثیہ نگاری فضیلت و مراتب اہل بیت، واقعات و روایات اور شہادت کے بیان پر مشتمل ہے وہ بھی غیر شاعرانہ انداز میں۔ اس مرثیہ نگاری کا مقصد ثواب حاصل کرنا اور زینت محفل بننا تھا۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ میر و سودا جیسے شاعروں کی مرثیہ گوئی کے باوجود ضمیر کے عہد تک مرثیے کو ادبی مقام حاصل نہ ہوا تھا۔ ہنوز اس کا بڑا مقصد

ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرنا اور رنگِ مجلس قائم کرنا تھا۔ یہ روایت دبیر کے اوائل عہد میں موجود تھی۔ ضمیر، خلیق، دلگیر، اور فصیح کے علاوہ کوئی اعلا درجہ کا مرثیہ گو نہ تھا۔ اگرچہ یہ لوگ بھی روایتی مرثیے سے آگے نہ بڑھے تھے دبیر نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اس ماحول کے مخصوص عقائد و نظریات تھے جن کی تعمیر و تشکیل میں داستانوں اور مثنویوں کے قصے کہانیوں کا بہت بڑا حصہ تھا۔ ان قصے کہانیوں نے اگر ورائے فطرت واقعات کے ظہور کو یقین بخشا تھا تو مذہبی حکایتوں کو بھی اساطیری رنگ میں رنگ دیا تھا۔ مرزا دبیر کے اس مرثیے پر اساطیری رنگ غلبے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اسی کے ساتھ ان اثرات کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے جو ہندستان کے دیومالائی تصورات نے اردو شاعری کے اساطیری رجحان پر ڈالے ہوں گے۔

ان حالات میں اگر دبیر کی شاعری اپنے ماحول کی نذر ہو گئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں چنانچہ دبیر کی شاعری کی ایک خصوصیت ان کے بیان کا ایک اساطیری انداز بھی ہے جو آگے زبان و بیان پر قدرت کے ساتھ ایجاد مضامین ڈھل جاتا ہے۔

بہرحال اوپر کے تجزیے کی روشنی میں اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کرنا بہت آسان ہے اور ہر جگہ کم و بیش یہی صورت نظر آئے گی۔ آئیے اس مقصد کے لیے دبیر کے ایک اور مرثیے کا مطالعہ کر لیں تاکہ دبیر کی ابتدائی خصوصیات کے تعین میں کچھ اور مدد مل سکے۔ مرثیہ ہے،

ع "جس دم اسیر عترتِ مشکل کشا ہوئی۔"[1]

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۱۰ مرثیہ نمبر ۲۱

مرثیے کا موضوع یہ ہے کہ اہل بیت شام کے قید خانے میں اسیر ہیں جناب سکینہ کو حسین کی جدائی کے غم میں تین راتوں سے نیند نہیں آئی ہے جناب زینب ان کو سلانے کی خاطر ایک کہانی بیان کرتی ہیں

زینب کے پاس آئی سکینہ جگر فگار — آغوش میں لٹا کے پھوپھی بولی میں نثار
سن اے سکینہ ہے یہ فسانہ بھی یادگار — یثرب میں بادشاہ تھا اک صاحب وقار
دنیا سے تھا نہ کام فقط حق سے کام تھا
بیکس حسین ابن علی اس کا نام تھا

دو بہنیں اس حسین کی تھیں بیکس و غریب — کلثوم ایک دوسری زینب بلا نصیب
بولی سکینہ واہ یہ قصہ تو ہے عجیب — بس اک حسین میرا پدر جس کا ہے حبیب
بتلاؤ اے پھوپھی کہ نہیں مجھ کو چین ہے
کیا اور بھی جہاں میں کوئی حسین ہے

اس بادشاہ کی بہنوں کے لیتی ہو تم جو نام — یہ دونوں نام ہیں مری پھوپھیوں کے لا کلام
زینب نے ہاتھ سے لیا اس وقت دل کو تھام — بولی کہ ان غریبوں کے ناموں سے کیا ہے کام
قرباں جاؤں تم رہو سونے کے دھیان میں
اک نام کے بشر ہیں ہزاروں جہان میں

اس بادشاہ کی بیٹیاں تھیں تین گل عذار — کبرا، سکینہ فاطمہ، صغرا جگر فگار
بولی سکینہ ٹھہرو پھوپھی تم پہ میں نثار — ان شاہزادیوں کا کرو حال آشکار
کیا باپ سے مرض میں یہ صغرا جدا ہوئی
بن کر عروس بیوہ یہ کبرا ابھی کیا ہوئی

بتلاؤ اس سکینہ کی تقدیر کا بھی حال — کیا شمر کے طمانچوں سے اس کا بھی منھ ہے لال
فرماؤ یہ سکینہ ہے کچھ صاحب جلال — یا میری طرح قدر سِن میں ہے جو تھے سال

ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرنا اور رنگِ مجلس قائم کرنا تھا۔ یہ روایت دبیر کے اوائل عہد میں موجود تھی۔ ضمیر، خلیق، دلگیر، اور فصیح کے علاوہ کوئی اعلا درجہ کا مرثیہ گو نہ تھا۔ اگرچہ یہ لوگ بھی روایتی مرثیے سے آگے نہ بڑھے تھے دبیر نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اس ماحول کے مخصوص عقائد و نظریات تھے جن کی تعمیر و تشکیل میں داستانوں اور مثنویوں کے قصے کہانیوں کا بہت بڑا حصہ تھا۔ ان قصے کہانیوں نے اگر ورائے فطرت واقعات کے ظہور کو یقین بخشا تھا تو مذہبی حکایتوں کو بھی اساطیری رنگ میں رنگ دیا تھا۔ مرزا دبیر کے اس مرثیے پر اساطیری رنگ غلبے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اسی کے ساتھ ان اثرات کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے جو ہندوستان کے دیومالائی تصورات نے اردو شاعری کے اساطیری رجحان پر ڈالے ہوں گے۔

ان حالات میں اگر دبیر کی شاعری اپنے ماحول کی نذر ہوگئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں چنانچہ دبیر کی شاعری کی ایک خصوصیت ان کے بیان کا ایک اساطیری انداز بھی ہے جو آگے زبان و بیان پر قدرت کے ساتھ ایجاد مضامین ڈھل جاتا ہے۔

بہرحال اوپر کے تجزیے کی روشنی میں اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کرنا بہت آسان ہے اور ہر جگہ کم و بیش یہی صورت نظر آئے گی۔ آیئے اس مقصد کے لیے دبیر کے ایک اور مرثیے کا مطالعہ کرلیں تاکہ دبیر کی ابتدائی خصوصیات کے تعین میں کچھ اور مدد مل سکے۔ مرثیہ ہے،

ع "جس دم اسیر عترتِ مشکل کشا ہوئی"[1]

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۲۱

مرثیے کا موضوع یہ ہے کہ اہل بیت شام کے قید خانے میں اسیر ہیں جنابِ سکینہ کو حسین کی جدائی کے غم میں تین راتوں سے نیند نہیں آئی ہے جنابِ زینب ان کو سُلانے کی خاطر ایک کہانی بیان کرتی ہیں

زینب کے پاس آئی سکینہ جگر فگار
آغوش میں لٹا کے پھوپھی بولی میں نثار
سُن اے سکینہ ہے یہ فسانہ بھی یادگار
یثرب میں بادشاہ تھا اک صاحبِ وقار
دُنیا سے تھا نہ کام فقط حق سے کام تھا
بیکس حسین ابن علی اس کا نام تھا

دو بہنیں اس حسین کی تھیں بیکس و غریب
کلثوم ایک دوسری زینب بلا نصیب
بولی سکینہ واہ یہ قصّہ تو ہے عجیب
بس اک حسین میرا پدر جس کا ہے حبیب
بتلاؤ اے پھوپھی کہ نہیں مجھ کو چین ہے
کیا اور بھی جہاں میں کوئی حسین ہے

اس بادشاہ کی بہنوں کے لیتی ہو تم جو نام
یہ دونوں نام ہیں مری پھوپھیوں کے لاکلام
زینب نے ہاتھ سے لیا اس وقت دل کو تھام
بولی کہ ان غریبوں کے ناموں سے کیا ہے کام
قرباں جاؤں تم رہو سونے کے دھیان میں
اک نام کے بشر ہیں ہزاروں جہان میں

اس بادشاہ کی بیٹیاں تھیں تین گل عذار
کبرا، سکینہ، فاطمہ، صغرا جگر فگار
بولی سکینہ ٹھیرو پھوپھی تم پہ میں نثار
ان شاہزادیوں کا کرو حال آشکار
کیا باپ سے مرض میں یہ صغرا جدا ہوئی
بن کر عروس بیوہ یہ کبرا ابھی کیا ہوئی

بتلاؤ اس سکینہ کی تقدیر کا بھی حال
کیا شمر کے طمانچوں سے اس کا بھی مُنہ ہے لال
فرمایئے سکینہ ہے کچھ صاحبِ جلال
یا میری طرح قیدِ رسن میں ہے چوتھے سال

صدقے گئی کہو یہ سکینہ امیر ہے
یا میری طرح یہ بھی یتیم و اسیر ہے

زینب خموش رہ گئی سُن سُن کے یہ سوال
بولی کہ اب میں کہتی ہوں بیٹوں کا اس کے حال
زین العباد و اکبر و اصغر تھے تین لال
اس نے کہا ہیں یہ تو مرے بھائی خوش خصال
یہ اکبرِ غریب جو فرزندِ شاہ تھا
کیا یہ بھی ہم شبیہِ رسالت پناہ تھا

آخر کو کربلا میں جو پہونچا وہ بادشاہ
گرد اس کے آن کر ہوئی کفّار کی سپاہ
اک دوپہر میں گھر کا گھر اس کا ہوا تباہ
لشکر کو مارا بی بیوں کو لوٹا بے گناہ
اب اس کے ننھے ننھے پسر دست گیر ہیں
وہ بے کفن ہے اور حرم اس کے اسیر ہیں

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا یہ کہانی دبیر نے جناب زینب کے واسطے سے اس لیے بیان کی ہے تاکہ اس طرح جناب سکینہ جو تین دن سے سوئی نہیں ہیں ان کو نیند آجائے۔ لیکن واقعہ ایجاد کرکے دبیر اس کے جزئیات اور متعلقات کو فراموش کر جاتے ہیں جیسا کہ سابقہ مرثیہ پر بحث کے دوران اشارا کیا گیا یہاں دبیر نے اس واقعے کے اصل مقصد کو بھی فراموش کر دیا ہے البتہ خود ان کی مرثیہ نگاری کا مقصد یعنی اہل بیت کی مصیبتوں کا بیان اور اس پر گریۂ و بکا کسی حد تک ضرور پورا ہو جاتا ہے اور وہ اسی مقصد میں گم ہو کر رہ بھی گئے ہیں اور جو واقعہ وہ مرثیے کے شروع میں لے کر چلے ہیں اسے نظر انداز کر دیا ہے مقصدی شاعری کا ایک سب سے بڑا عیب یہ ہوتا ہے (جو عموماً ناتجربہ کار شاعروں کے یہاں نظر آتا ہے) کہ جن وسائل کے بیان سے وہ اپنے مقصد

کو حاصل کرنا چاہتے ہیں حصولِ مقصد کے ساتھ ساتھ ان کی اہمیت کو نظر انداز کرتے جاتے ہیں، خواہ واقعات کے ارتقا میں ان کی ضرورت باقی ہو چنانچہ دبیر نے اپنی اس کہانی کے ساتھ بھی یہی برتاؤ کیا ہے جس کا آغاز انھوں نے یثرب کے بادشاہ سے کیا ہے۔ کہانی میں بادشاہ کا تصوّر دبیر کے عہد کا تصوّر ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ مذہبی تصور رہا ہو اس لیے کہ "شہ دیں" "شہِ دوسرا" "شہ مشرقین" کی صفت مرثیوں میں حسینؑ کے لیے عام طور پر استعمال کی گئی ہے اور غالباً یہی پس منظر ہے کہ دبیر نے ایک طرف تو کہانی کا آغاز یثرب کے بادشاہ سے کیا ہے جو "شہ دیں" کا مذہبی تصور ہے۔ دوسری طرف واقعہ کربلا کے پس منظر میں "بیکس حسین" یا "دو بہنیں اس حسین کی تھیں بیکس و غریب" اور "زینب بلا نصیب" کے تصوّرات کا اظہار ہوا ہے بظاہر واقعے کی نوعیت کے پیشِ نظر یہ دو متضاد تصوّرات ہیں لیکن واقعتاً یہ شاعر کی اپنی ذہنی افتاد ہے جو ان تصورات کے امتزاج سے واقع ہوئی یہ دوسری بات ہے کہ شاعر اس کے ابلاغ میں ناکام رہا ہے جس کا ایک خاص سبب اس کی ناتجربہ کاری ہے۔ دوسرے اس کی مقصدیت۔ چنانچہ ان بندوں کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ شاعر نے یہ کہانی اس لیے ایجاد کی ہے تاکہ یہ کہانی سُن کر جناب سکینہ کو نیند آجائے لیکن نیند آنے کے بجائے ایک تجسس اور اضطراب پیدا ہو جاتا ہے انھیں ایک ایک کر کے اپنے عزیزوں کی مصیبتیں یاد آنے لگتی ہیں نتیجے کے طور پر ان کی بے چینی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ دراصل شاعر کا مقصد بھی یہی ہے وہ قارئین کی بے چینی میں اضافہ کرنا چاہتا ہے لیکن ایسا کر کے اس نے شعری لوازمات کو ناکام بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ جناب سکینہ جو سوالات کرتی ہیں وہ ان کی عمر اور کہانی کے ماحول

گوشہ چادر کا اگر سر سے سرک جاتا ہے
ننگے سر کوفہ میں پھرنا اسے یاد آتا ہے

دبیر نے یہاں کردار کی نفسیات کو جس بلاغت سے نظم کیا ہے اس کے پیش نظر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ اگر مرثیہ جدید نہ ہوا ہوتا اور اس میں مختلف النوع موضوعات داخل نہ کیے گئے ہوتے تو رثائی رجحانِ طبع کی مناسبت سے اردو میں دبیر سے بڑا کوئی دوسرا مرثیہ نگار نہ ہوتا۔

بہر حال ان بندوں سے ایک تو یہ بات طے شدہ قرار پاتی ہے کہ دبیر کے عنوانات میں سب سے جلی عنوان رثائیت ہے دوسرے یہ کہ ان کے یہاں ارتقا کا عمل برابر جاری ہے ان کی زبان بھی نکھری ہے۔ بیان پر قدرت حاصل ہوئی ہے۔ اس معیار پر اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو عہد کی تقدیم و تاخیر کا تعین بہت آسان ہے اور یہ رائے بھی قائم کی جاسکتی ہے کہ دبیر لیول نے دبیر کے مراثی کے زمانۂ تصنیف کی نشان دہی میں کس درجہ صحت سے کام لیا ہے۔

دبیر کے یہاں ارتقائی عمل کا جائزہ لینے کے لیے اب ہم کچھ اور آگے بڑھتے ہیں اور مطالعے کے لیے ان کے اس مرثیے کا انتخاب کرتے ہیں:

داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے[۱]

یہ ذکر ہو چکا ہے کہ دبیر نے یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی درباری مجلس میں پڑھا تھا۔ غازی الدین حیدر کے انتقال کے وقت دبیر کی شاعری کا زمانہ تیرہ سال کے عرصے میں پھیل چکا تھا۔ دبیر کے جن ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کی گئی ہے ان میں یہ مرثیہ سب سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور سب سے زیادہ

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۹

طویل بھی ہے یعنی ۱۰۲ بندوں پر مشتمل ہے اور اگر یہ مرثیہ واقعی غازی الدین حیدر کی مجلس میں پڑھا گیا تھا تو یہ مجلس یقیناً غازی الدین حیدر کے اواخر عہد میں ہوئی ہوگی ساتھ ہی اتنے طویل اور ترقی یافتہ مرثیے میں جدید اجزا کا نہ ہونا اس بات کی دلیل بھی ہے کہ یہ مرثیہ تشکیل جدید سے قبل ہی کہا گیا تھا اس لیے یہ مرثیہ اوائل عہد کی تصنیف ہے۔ جس سے یہ اندازہ لگانے میں مدد ملے گی کہ تیرہ سال کے عرصے میں دبیر کا فن کتنا آگے بڑھا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے
اس داغ کے چراغ کا گل آفتاب ہے
یہ گل وہ گل ہے جس کا کہ بلبل ثواب ہے
یہ داغ لالۂ چمنِ بوتراب ہے
پروانے ہیں جناں کے لحد کے چراغ ہیں
نام خدا نجات کی مہریں یہ داغ ہیں

دل ہے کلیم اور یدِ بیضا یہ داغ ہے
قندیل جس کی طور ہے یہ وہ چراغ ہے
اندیشۂ خزاں سے اسے انفراغ ہے
ہر وقت اشک سے تر و تازہ یہ باغ ہے
اس اشک سے ہزار طرح کا فتوح ہے
عصیاں کے غرق کرنے کو طوفانِ نوح ہے

دُرِ نجف ہر اشکِ عزائے حسین ہے
شاہ نجف کے شیعوں کا یہ نورِ عین ہے
یہ گریہ عین فرض ہے اور فرضِ عین ہے
یہ دُرِ اشک نذرِ شہِ مشرقین ہے
یاقوت سے یہ آنسو شرف میں دو چند ہیں
زہرا کے لال کو یہی موتی پسند ہیں

اس دُر کا جوہری ہے فقط شافعِ اُمم
گاہک ہے حق لیے ہوئے بیعانۂ کرم
آٹھوں چمن بہشت کے مول اس کا کم سے کم
ہر سطرِ موجِ اشک میں مضموں ہے یہ رقم
اے آب دیدہ زینتِ آلِ پیمبر است
چشمے کز اشک تر نبود کور بہتر است

ابتدائی بحث میں جس مرثیے کا تجزیہ کیا گیا ہے اس کا موضوع بھی فضیلتِ عزاداری اور ثوابِ بکا کی تبلیغ ہے اور زیرِ نظر مرثیے کا موضوع بھی تقریباً یہی ہے۔ دبیر نے اتنے سارے مضامین عزائے حسین میں بہنے والے آنسوؤں کی قدر و منزلت پر صرف کیے ہیں جس سے اس یقین کی توثیق تو ہوتی ہے کہ مرثیے سے دبیر کا مقصد اپنے مخصوص رجحانِ طبع کا اظہار زیادہ ہے اور شاعری کم ہے اور خود مرثیے کی مقصدی حیثیت کے پیش نظر یہ امر قابلِ اعتراض بھی نہیں ہے لیکن ان کے یہاں شاعری کو جو بتدریج فروغ ہوا ہے اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اب مرزا دبیر اپنے مقصد کو لاشعور کی تہوں میں پہونچا کر شعر کے ان ظاہری اوصاف کے بیان میں بھی مصروف ہو گئے ہیں جو خود ان کا مخصوص آہنگِ شاعری ہے اور دبستانِ لکھنؤ کا امتیاز ہے، زبان کو کیل کانٹے سے درست رکھنا، بیان کو حسنِ ادا سے نکھارنا اور رعایتوں کا ملتزم ہونا وہ اوصاف ہیں جن سے دبیر کا آہنگ شاعری ترتیب پاتا ہے اور اصل میں یہی وہ مقام ہے جہاں سے دبیر اپنے ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں چنانچہ ماحول کے اثرات نے دبیر کے یہاں سر اٹھانا شروع کر دیا ہے۔ دبیر کی زبان نے کتنی ترقی کی ہے الفاظ کے استعمال پر ان کو کس درجہ قدرت حاصل ہوئی ہے اپنی شعری نا پختگی پر انھوں نے کتنا قابو حاصل کیا ہے اور شاعرانہ اسلوبِ نگارش کس طرح ابھر کر سامنے آیا ہے اس کا اندازہ زیرِ حوالہ مرثیے سے بخوبی ہوتا ہے۔

سابقہ تجزیے میں یہ بات بھی کہی جا چکی ہے کہ دبیر اپنے خیالات اور عقائد کے اظہار کے لیے طرح طرح کی روایتیں ایجاد کرتے ہیں اور اس طرح اپنی ذہنی گرہوں کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے

ان کا فنی شعور پختہ ہوتا ہے ان کی ذہنی افتاد کا رُخ ایجادِ مضامین کی طرف ہو جاتا ہے جو رثائیت کے بعد دبیر کی دوسری بڑی خصوصیت ہے اور دبستانِ لکھنؤ کی ترجمان ہے۔

دبیر کی ان دونوں خصوصیات کی روشنی میں دبیر کی اس شخصیت کا تعین کرتے چلیں جس سے آئندہ ان کے کلام کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔

نفسیاتی مطالعے کے پیش نظر ہمارے جملہ عقائد و نظریات عموماً ماحول اور گرد و پیش کے حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں ان حالات کے مقابل شخصیت جتنی غیر منفرد اور اناکمزور ہوتی ہے ماحول کے ارتسامات اتنے ہی شدید اور گہرے ہوتے ہیں جو ادب میں مذہبی صنفِ شاعری بن کر نمایاں ہوتے ہیں۔ مذہبی عقائد کے بعد ماحول کا دوسرا رخ وہ وقتی تحریکات ہوتی ہیں جو ایک خاص دور اور علاقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس طرح کی سماجی، معاشی اور ادبی تحریکات اور علاقائی خصوصیات کا تذکرہ دبیر کے عہد میں ہو چکا ہے اور سر دست دبیر کے یہاں ان خصوصیات ہی کا تذکرہ کرنا ہے جو ماحول کے اثر سے ان کی شاعری میں وقوع پذیر ہوئی ہیں۔ یعنی دبیر کی مرثیہ گوئی اگر ایک طرف ان کے گہرے مذہبی انہماک کا اظہار ہے تو دوسری طرف اس اظہار کا وسیلہ یعنی ان کی زبان و بیان کا آہنگ ان کی اپنی انفرادیت کا نہیں بلکہ ماحول کا ترجمان ہے۔ بالفاظِ دگر دبیر کی شخصیت میں ماحول کے اثرات قبول کرنے کی بہت زیادہ صلاحیت تھی اس صلاحیت پر جیسے جیسے ادبی تربیت اور علمی استعداد نے جلا کی وہ اپنے عہد کے کامیاب سے کامیاب تر ترجمان تو بنتے چلے گئے لیکن اپنے شعری سفر کے کسی بھی مرحلے پر خود عہد ساز نہ بن سکے اور دراصل انیس و دبیر کے موازنے میں یہی ایک چیز قدرِ امتیاز ہے

کہ انیس اپنے عہد کے اتنے بڑے ترجمان نہ تھے جتنے دبیر لیکن وہ خود عہد ساز تھے۔

دبیر نے اپنے عہد کی ترجمانی شروع کر دی ہے جس کی ایک مثال ان کی مضمون آفرینی ہے اس مقصد کے لیے انھوں نے خوبصورت استعاروں تشبیہوں اور رعایتوں سے کام لیا ہے۔ ان خصوصیات کا مطالعہ مرثیے کے پہلے ہی بند میں کیا جا سکتا ہے جس کی ٹیپ میں انھوں نے ایک حسین رعایت سے کام لیا ہے۔ "پروانے ہیں، جناں کے لحد کے چراغ ہیں"۔ اس مصرعہ میں اگر "پروانے" اور "چراغ" دو تلمیحات کو پیش کرتے ہیں تو یہ رعایتِ لفظی شاعر کے کمالِ صنعت کی دلیل بھی ہے جس نے ایہام کے لیے گنجائش پیدا کر دی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "نامِ خدا" جتنا بے ساختہ استعمال ہوا ہے اس سے شاعر کی بڑھتی ہوئی لسانی استعداد کا پتہ چلتا ہے۔ اس استعداد کی مثال دوسرے بند کی ٹیپ میں قافیے کا استعمال بھی ہے۔

اس اشک سے ہزار طرح کا فتوح ہے
عصیاں کے غرق کرنے کو طوفانِ نوح ہے

سابقہ مرثیے میں غیر مانوس الفاظ کے استعمال کی کچھ مثالیں دی گئی تھیں کہ مرزا دبیر ارادتاً ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد علمی استعداد کو آشکارا کرنا ہوتا ہے اس سے زبان بوجھل ہو جاتی ہے اور فصاحت مجروح۔ ایسے الفاظ کا استعمال دبیر کی خصوصیت ضرور ہے لیکن ان کے شعری استعمال پر بتدریج جلا ہوتی رہی ہے اس کی ایک مثال اس ٹیپ کا قافیہ "فتوح" ہے جو یقیناً ایک غریب لفظ ہے لیکن قافیے کی رعایت نے اس کی غرابت کو ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد تیسرا بند ان دونوں سے زیادہ ترقی یافتہ ہے:۔

یہ گریہ عین فرض ہے اور فرض عین ہے | یہ دُرِّ اشک نذرِ شہِ مشرقین ہے

یاقوت سے شرف میں یہ آنسو دوچند ہیں

زہرا کے لال کو یہ موتی پسند ہیں

اس بند میں "عین فرض" اور "فرض عین" کے بیان میں صنعتِ تجنیس کا التزام کیا ہے ساتھ ہی صنعتِ عکس کا لطف بھی پیدا کر دیا ہے۔ ٹیپ کا دوسرا مصرع "زہرا کے لال کو یہی موتی پسند ہیں"۔ مراعاتُ النظیر کی اچھی مثال ہے۔ چوتھے بند کی فارسی ٹیپ نہایت بے محابا اور پُر ترنم ہے۔ اس طرح زیرِ بحث مرثیے جہاں دبیر کے مزاج اور ان کے شعری خصوصیات کا پتہ دیتے ہیں وہیں ان کے ارتقائی مدارج کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ تیرہ سال کے عرصے میں ان کی زبان صاف ہوئی ہے۔ بیان منجھ گیا ہے اور صنعتوں کے التزام کا سلیقہ ان میں پیدا ہو گیا ہے۔

اس کے بعد دیکھیں کہ وہ روایتیں اور حکایتیں جن کا بیان دبیر کے مزاج سے گہری مناسبت رکھتا ہے ان کے اظہار پر دبیر کو کتنی قدرت حاصل ہوئی ہے۔ زیرِ بحث مرثیے میں مذکورہ بالا تمہید کے بعد حضرت موسیٰ کی ایک روایت اس طرح نظم ہوئی ہے:-

اک روز درمیانِ مناجاتِ کبریا | موسیٰ نے التماس یہ اللہ سے کیا

صدقے محمدِ عربی کے سب انبیا | مولا نے جو شرف دیا ان کو بجا دیا

امت یہ بھی انھیں کی بہت مہربان ہو

امیدوار ہوں سبب اس کا بیان ہو

فوراً ہوا یہ عالمِ لاہوت سے خطاب | ہاں اے مرے کلیم سُن اس بات کا جواب

دس خصلتوں سے امتِ احمد ہے کامیاب | ان عادتوں سے ہم نے کیا ان کو انتخاب

یہ بولے تجھ پہ کارِ نہاں آشکار ہے
کردار ان کے کیا ہیں کہ خوش کردگار ہے

آئی ندا زکات و صلات و حج و صیام — جمعہ، جہاد اور جماعت پئے امام
قرآں کا ذکر علم کی تحصیل صبح و شام — دسواں عمل ہے خیر کا عاشور والسلام
اس ایک کارِ نیک کے لاکھوں ثواب ہیں
گر ایک یہ نہیں تو وہ نو بھی خراب ہیں

پھر عرض یہ کلیم نے بے اختیار کی — نو خصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی
عاشور سے مراد ہے کیا کردگار کی — مولا نے اس کی مدح و ثنا بے شمار کی
آئی ندا کہ سوگ شہِ مشرقین کا
ماتم ہمارے شاہِ شہیداں حسین کا

ان بندوں سے اس امر کی تصدیق تو ہو جاتی ہے کہ دبیر نے یہ مرثیہ بھی فضیلتِ ۱۰ع کے بیان میں تصنیف کیا ہے۔ اور ایک مشہور عام روایت ہے کہ حضرت موسیٰ ع خدا سے محمد عربی ص کی امت کے شرف کے بارے میں استفسار کرتے ہیں، اس کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ گویا دبیر کے یہاں واقعات و روایات کی ایجاد نے اگر ایجاد مضامین کا رُخ اختیار کیا ہے تو روایتوں سے استفادے کا رجحان ان کے یہاں ختم نہیں ہوا ہے بلکہ تلمیحات کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کرنا اور ان کو نئے معنی و مفاہیم عطا کرنے کا سلیقہ ان کو آگیا ہے بسابقہ مرثیے کے مقابلے میں انھوں نے یہاں اس روایت کو کامیابی کے ساتھ نظم کیا ہے لیکن ابتدائی دور کی فنی خامیاں اور ان کی ذہنی افتاد برابر ان کے ساتھ چل رہی ہے جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے

دبیر جب کسی واقعے کو بیان کرتے ہیں تو واقعے کی نفسیات پر توجہ دینے کے بجائے خود اپنی ذہنی افتاد کا اظہار کر جاتے ہیں۔ زیر بحث بندوں میں دبیر نے جو واقعہ پیش کیا ہے اس کی بہت سی جزئیات انھوں نے فرض کر لی ہیں اور اس کا سبب یہ ہے کہ دبیر اپنے مقصد کے حصول سے غافل نہیں ہوتے۔ چنانچہ حضرت موسیٰؑ جب یہ سوال کرتے ہیں:

امت پہ بھی انھیں کی بہت مہربان ہو
امیدوار ہوں سبب اس کا بیان ہو

اس کے جواب میں چند خصلتوں کی طرف اشارا ہوتا ہے۔ ان میں زکات، حج، جمعہ، قرآن کا ذکر اور عاشور وغیرہ شامل ہیں لیکن دبیر کو چوں کہ فضیلت عاشور کا بیان مقصود ہے اس لیے وہ صرف عاشور ہی کی تشریح چاہتے ہیں اور دیگر نو خصلتوں کے بارے میں یہ مصرعہ نظم کرتے ہیں:

نو خصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی

حالاں کہ اس پورے بیان میں ان خصلتوں کی شرح کہیں نہیں کی گئی ہے اور حضرت موسیٰ کی نسبت سے ان امور کی وضاحت کو مفروضہ تصور نہیں کیا جا سکتا دوسرے یہ کہ واقعات کے بیان پر دبیر کے ذہنی تلازمات برابر اثر انداز ہوتے رہے ہیں جس کی وجہ سے اس مصرعے میں "آئی ندا کہ سوگ شہِ مشرقین کا"۔ اس مصرعے میں "شہِ مشرقین" کی صفت کا اظہار دبیر کا اپنا ایک اتفاقی مسئلہ ہے جس کو انھوں نے منادی کا مکالمہ بنا کر پیش کیا ہے[۱] اور دبیر اپنے اس منفرد ادراک یا ذہنی افتاد کی وجہ سے اکثر بیانیہ شاعری میں بُری طرح ناکام ہو جاتے ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو:-

---

۱- مزید بحث کے لیے ملاحظہ ہو ص ۲۰۵

موسیٰ مرے حسین سے واقف ہوئے نہیں　　سبطِ محمدِ عربی فخرِ مرسلیں
اقبالِ آسمان و زمیں رکنِ شرعِ دیں　　انگشتری عرشِ معلےٰ کا ہے نگیں
موسیٰ ہماری راہ میں یہ ذبح ہوئیں گے
ناجی ہیں حسین وہ لوگ کہ جو اُن کو روئیں گے

یہ بند دبیر کے یہاں زبان و بیان کی جزالت کو ظاہر کر رہا ہے، یعنی ان کا آہنگ بلند سے بلند تر ہوتا جا رہا ہے۔ اضافتیں اور ترکیبیں اپنا مقام بنا رہی ہیں البتہ یہ آہنگ ابھی پُر شکوہ نہیں ہوا ہے۔ "اقبالِ آسمان و زمیں" "رکنِ شرعِ دیں" اور "انگشتریِ عرشِ معلےٰ" ایسی ترکیبیں ہیں جن سے زبان میں بھاری پن پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے بعد آئندہ بند ملاحظہ ہو:-

ایسا یہ غم نہیں کہ نہ رونا کسی کو آئے　　معذور ہو تو خیر شبیہ بکا بنائے
اس شکل سے بھی خُلد اسے کبریا دکھائے　　بے اس کے دخل کیا ہے کہ جنت میں دخل پائے
منکر جو اس ثواب کا اور اس عزا کا ہے
نے دوست مصطفیٰ کا نہ بندہ خدا کا ہے

یہ بند گزشتہ بند کے ساتھ کسی ربط و تسلسل کا پتہ نہیں دیتا جس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ مرثیہ مسلسل کاوش کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ کچھ زمانی فصل کے بعد مرثیہ کو اس مصرعے سے ربط دیا گیا ہے۔ "ایسا یہ غم نہیں کہ نہ رونا کسی کو آئے" تو احساس ہوتا ہے کہ ہنوز غیبی مکالمہ جاری ہے لیکن جب تیسرے مصرعے پر آتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شاعر گریز کر چکا ہے "اس شکل سے بھی خُلد اسے کبریا دکھائے" یہ دبیر کا اپنا مکالمہ ہے یہ گریز اور زیادہ محسوس ہونے لگتا ہے جب شاعر اگلا بند نظم کرتا ہے۔

بے اس کے خوش کسی سے قدیرِ ازل نہیں　　دربار میں مرے کسی خدمت کا پھل نہیں

دیدارِ مصطفےٰ اسے وقتِ اجل نہیں برباد سب عمل ہیں جو یہ اک عمل نہیں
بخشش کا خاتمہ ہے عنایت کا خاتمہ
بس اس عمل پہ ہے مری رحمت کا خاتمہ

یہ دونوں بند مسلسل نظم ہوئے ہیں اور دونوں بندوں میں ایک ہی مکالمہ پیش کیا گیا ہے لیکن بہ حیثیتِ قائل شاعر خود بھی اس مکالمے میں شریک ہو گیا ہے اور بیان کے ربط و تسلسل کو ختم کر کے قاری کو اس الجھن میں مبتلا کر دیا ہے کہ وہ یہ سمجھے کہاں قائل کا مکالمہ ہے اور کہاں شاعر کا۔ سیاق و سباق میں تو یہ پورا مکالمہ قائل سے منسوب ہے اور اس نسبت سے یہ پتہ چلتا ہے کہ دبیر نہ صرف یہ کہ جزئیات کا خیال نہیں کرتے بلکہ ان کی نفسیاتی گرہیں نظم کے ربط و تسلسل کو بھی بگاڑ دیتی ہیں۔ اگلے بند میں بھی یہی کرشمہ نمایاں ہے ملاحظہ ہو۔

بولے کلیم یہ کلمہ سن کے لاکلام اور زار زار رونے لگے کہہ کے یا امام
دستِ دعا اٹھائے کہ اے ربِّ خاص و عام فہرستِ انبیاء میں داخل ہے میرا نام
صدقہ جناب فاطمہ کے نورِ عین کا
لکھ سوگوار بھی مجھے اپنے حسین کا

یہی حال اس بند کا بھی ہے۔ اس بند میں "یا امام" اور "فاطمہ کے نورِ عین" کا استعمال شاعر نے اپنے ذاتی تصورات کے پس منظر میں کیا ہے ورنہ واقعے کے "تناظر" میں ان صفات کے استعمال کا کوئی محل نہیں ہے۔ بند کے پہلے مصرعہ میں "بولے کلیم یہ کلمہ سُن کے لاکلام" صوتی تکرار سے ایک تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن دبیر اپنی اس کوشش میں ناکام ہو گئے ہیں اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ اس تکرار سے کوئی معنوی کیفیت پیدا نہیں

ہوئی ہے۔ دوسرے دبیر اس امر سے واقف نہیں ہیں کہ کہاں کس صوتی آہنگ کو ابھارا جائے کہ اس سے ایک ترنم پیدا ہوجائے اور معنوی کیفیت میں اضافہ ہوجائے چنانچہ صرف صنعتِ اشتقاق کی خاطر دبیر نے غشائی آواز (ک) کی اس طرح تکرار کی ہے کہ یہ آواز پورے مصرعے کا صوتی آہنگ بن گئی ہے باوجود اس امر کے کہ اس مصرعے میں پہلوئی آواز (ل) کا استعمال نسبتاً زیادہ ہوا ہے لیکن غیر بندشی ہونے کی وجہ سے اس کا آہنگ غشائی بندشی مصمتے (ک) سے دب گیا ہے۔

حاصل کلام یہ کہ دبیر نے یہ بند بین و بکا کی خاطر نظم کیا ہے لیکن اب تک کا یہ بیان خود دبیر کے مخاطبین کو بھی رلانے کے لیے کافی نہیں ہے۔ بایں کمی کو اس طرح پوری کرتے ہیں کہ اسیرانِ اہل بیت کو دربار شام میں پیش کرتے ہیں:

اب شکل کھینچتا ہوں میں اعدادِ شام کی   کثرت ہے جشن ہو رہا ہے خاص و عام کی
یثرب میں قبر ہلتی ہے خیر الانام کی   تزئین ہے دوکانوں کی اور قصرِ بام کی
جبریل کی خوزادیاں تشریف لاتی ہیں
مشکل کشا کی بیٹیاں بندی میں آتی ہیں

خاصانِ ذوالجلال پہ بلوائے عام ہے   نے خیر و عافیت نہ درود و سلام ہے
ایک ایک سے یہ شمر و عمر کا کلام ہے   وہ بانوے حسین علیہ السلام ہے
دیکھو حسین ابن علی کی بہن ہے یہ
مقتل میں جس کا بیاہ ہوا وہ دلہن ہے یہ

ہر بام آج شام میں نقار خانہ ہے   لشکر میں زیرِ چوب ہر اک شادیانہ ہے
بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے   عاشور سے مریض پیادہ روانہ ہے

فردوس میں بلند نبی کی یہ آہ ہے
کیا بے حسین کے مری کشتی تباہ ہے

بیٹھے ہیں بادہ خوار کہیں چل رہے ہیں جام
طفل و جوان و پیر بغل گیر ہیں تمام
شورِ نوید و بانگِ مبارک ہے گام گام
شادی کا اہتمام ہے عشرت کا اہتمام
ہنستی ہوئی تماشے کو سب خلق آئی ہے
یہ دخترانِ فاطمہ کی پیشوائی ہے

محشر کی صبح آج نمایاں ہے شام میں
کنبہ شفیعِ حشر کا ہے اژدحام میں
سر پیٹتی ہے فاطمہ دارالسلام میں
زینب یہ نوحہ کرتی ہے دربارِ عام میں
لوگو خبر کرو کوئی نانا رسول کو
بلوے میں شمر لایا ہے بنتِ بتول کو

ان بندوں میں شاعر نے شام کی کیفیت اور اہل بیت کی بیکسی کا منظر کھینچنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش کا جو مقصد ہے شاعر اس میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ وہ موضوعات جو اہل عقیدت کو بین و بکا پر مجبور کر سکتے ہیں شاعر نے ان بندوں میں یکجا کر دیے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلام میں رقت و تاثیر اور گریہ انگیزی کی کیفیت بدرجہ اتم موجود ہے جو نہ صرف مجلسی نقطۂ نظر سے بلکہ ادبی نقطۂ نظر سے بھی قابلِ لحاظ ہے۔ شاعر نے صرف اہل بیت کے مصائب کے بیان پر ہی اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ دشمنانِ اہل بیت فتح کی جو خوشی منا رہے ہیں اس کا منظر پیش کر کے اس رثائی تاثر کو اور شدید کر دیا ہے۔ مثلاً یہ شعر

خاصانِ ذوالجلال یہ بلوائے عام ہے
نے خیر و عافیت نہ درود و سلام ہے
ہر بام آج شام میں نقار خانہ ہے
لشکر میں زیر چوب ہر اک شادیانہ ہے
بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے
عاشور سے مریض پیادہ روانہ ہے

شورِ نوید و بانگِ مبارک ہے گام گام　　شادی کا انتظام ہے عشرت کا اہتمام

مرزا دبیر کے مخصوص بنیہ انداز بیان کے پیش نظر یہ شعر کسی مزید تبصرے کے محتاج نہیں ہیں لیکن اوپر کے تمام بندوں کے مجموعی تاثر کا اگر جائزہ لیا جائے تو ان کے درمیان ایک ربط و تسلسل کی کمی کا احساس ہوگا اور یہ احساس پیدا ہوگا کہ بیان ارتقا پذیر ہونے کے بجائے ہر بند ایک منفرد کیفیت رکھتا ہے بندوں میں کسی مسلسل کیفیت کے بجائے ہر بند میں ایک نئی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ آئندہ صفحات میں مرزا دبیر کی منظر نگاری یا مرقع کشی کا جائزہ لیتے وقت اس خصوصیت کو پیش نظر رکھنا ہوگا جو دبیر نے اوپر کے بندوں میں پیش کی ہے۔ یعنی دبیر کسی مرقعے کو پیش نظر کرتے وقت اس کی کیفیت کو مسلسل بیان کرنے کے بجائے ایسے ٹکڑوں میں پیش کرتے ہیں جہاں ہر بند ایک خاص اور غیر مسلسل کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ یہ اصل میں ایک نفسیاتی کیفیت ہے جو دبیر کے مراثی میں اکثر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت جذبے کی شدت کی ترجمان ہے۔ جذبے کی شدت فوری اظہار چاہتی ہے نیز مسلسل نہیں ہوتی چنانچہ نومشق شعرا ایسے جذبات کی تہذیب کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ جس کی وجہ سے اکثر شعرا کے یہاں آغازِ کلام میں جذبے اور تخیل کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ ایک دو اشعار یا بند سے آگے نہیں بڑھتی۔ یہی وجہ ہے کہ دبیر ایسے مقامات پر جذبے اور تخیل کے تسلسل کو برقرار نہیں رکھ پاتے ہیں۔ آگے دبیر کی یہ خصوصیت ارتقا یافتہ صورت پاتی ہے۔

ان بندوں میں دبیر کے مخصوص رجحان کی ایک اور مثال پیش کرتے چلیں جس پر ہم گزشتہ صفحات میں بحث کر چکے ہیں یعنی "وہ بانوئے حسین علیہ السلام ہے" یہ مکالمہ شمر کا ہے اور "حسین علیہ السلام" کی ترکیب دبیر کی اپنی ذہنی رد ہے۔

اس کے بعد ایک حد ثانی مقام ملاحظہ ہو۔ اسیران اہل بیت کا قافلہ یزید کے محل پر پہونچتا ہے تو سواریوں سے اترنے کا حکم ہوتا ہے:۔

اونٹوں سے اتریں بی بیاں کہہ کہہ کے یا علی
ستایا تھا کر کے جگر پر چھری چلی
آنکھیں پھرا کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی
روح حسین کو ہوئی تربت میں بے کلی
طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

جو آئے ریسماں لیے ہوئے ہاتھوں میں بے ادب
سینے میں دم ابھی نہ سمائے تھے بے غضب
بولا عمر کہ مجلس حاکم میں ہے طلب
گھبرا کے پوچھا بیبیوں نے تجویز کیا ہے اب
منظور ہے کہ روح علی پھر ملول ہو
مجمع میں روبکاری آل رسول ہو

ہم دبیر کی ایک بہت بڑی خامی کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ جب وہ کسی واقعے کا اظہار کرتے ہیں تو اس کے لوازمات اپنے تصورات کی روشنی میں قیاس کرتے ہیں جس سے واقعے میں بہت سے منطقی جھول پیدا ہو جاتے ہیں لیکن جب وہ کسی غم انگیز واقعے کو بیان کرتے ہیں تو ان کے رثائیت پسند ذہن کو واقعے کی معمولی سے معمولی جزئیات کا بھی شعور ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ مصرعے توجہ چاہتے ہیں:

"اونٹوں سے اتریں بی بیاں کہہ کہہ کے یا علی"
"آنکھیں پھرا کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی"

ان مصرعوں کے بعد اس ٹیپ پر توجہ دیجیے:

طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دبیر نے واقعے کی نفسیات کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیا ہے جس سے محاکات اتنی کامیاب ہو گئی ہے کہ واقعے کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ ٹیپ کے دونوں مصرعے اس لیے بھی توجہ چاہتے ہیں کہ شاعر نے یہاں صنعتِ طباق کا بہت خوبصورت استعمال کیا ہے۔ صنعت کا کمال یہ ہے کہ یہ معنوی کیفیت میں اضافے کا باعث ہو نہ کہ خود معنوی کیفیت پر غالب آجائے جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے اور خود دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ان دونوں مصرعوں میں یہ صنعت کاری خود واقعے کے تاثر کو قائم کرنے میں مدد دے رہی ہے اور حقیقتاً تاثر اتنا شدید ہو گیا ہے کہ خط کشیدہ الفاظ کے معنی کا تضاد محسوس بھی نہیں ہوتا اور یہ صرف اس لیے کہ دبیر کے مزاج کی زیریں لہر بینیہ ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے بنیادی موضوع مرثیے میں تو کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن دوسرے موضوعات کے بیان میں ان کے مزاج کی یہ زیریں لہر ہر جگہ مداخلت کرتی رہتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے دوسرے خاکے بگڑ جاتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو اسیروں کو دربار یزید میں پیش کیا جاتا ہے شام میں ہر طرف جشن ہے مبارکبادیاں ہیں دربار میں شمر یزید سے لڑائی کا اور اسیروں کا حال بیان کرتا ہے کہ نذرِ خلیفہ کو ایک شامی آتا ہے

اک شامی آیا نذرِ خلیفہ کو ناگہاں　　شمرِ لعیں یزید سے کرتا تھا یہ بیاں

تو ہے سپاہ دوست رعیت پہ مہرباں　　بولا یہ جشن تم کو مبارک ہو جاوداں

لاکر جو فوج نے تجھے دشمن کا سر دیا

ہر تیغ زن کو تو نے سپر بھر کے زر دیا

جو کچھ ابھی میں دوں تجھے کیلئے لگی یہاں　　میں بھی جو مانگوں مجھ کو ملے گا وہ بولا ہاں

تسلیم کر کے اس نے یہ خوش خوش کیا بیاں
حاجت ہے اک کنیز کی اے خسروِ جہاں
آگے تری عطا کے یہ کیا احتیاج ہے
دربار میں ترے مرا مقصود آج ہے
پوچھا شقی نے کون؟ تو اس نے غضب کیا
ہے ہے امام زادی کا ترکِ ادب کیا
رُخ جانبِ یتیمِ امیرِ عرب کیا
سیدانی کو برائے کنیزی طلب کیا
گھبرا گئی سکینہ جگر تھرتھرا گیا
اور طشت میں حسین کا سر تھرتھرا گیا

اس پر جنابِ زینب شامی کو آگاہ کرتی ہیں کہ وہ کس کو طلب کر رہا ہے اور اسیر کون لوگ ہیں

بس بس کہ روحِ فاطمہ کو شور و شین ہے
توبہ تو کر یہ نورِ نگاہِ حسین ہے

جناب زینب سے یہ سن کر

منھ پیٹ پیٹ کر کیا شامی نے اپنا لال
کہنے لگا یزید سے وہ اے زبوں خصال
نازل ہو تجھ پہ صاعقۂ قہرِ ذوالجلال
اپنے نبی کی آل کا تو نے کیا یہ حال
ہے ہے یہ دخترانِ جنابِ امیر ہیں
سمجھا تھا میں کہ زنگ و حبش کے اسیر ہیں

اوپر جو دبیر کے بند نقل کیے گئے ہیں ان کی روشنی میں اگر ان بندوں کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دبیر کے یہاں رثائی اور غیر رثائی موضوعات کے درمیان کیا فرق ہے۔ واقعہ نگاری کے بیان میں جس احتیاط اور جزئیات پر قابو کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان بندوں میں مفقود ہے۔ دبیر کا شعری رجحان یہ ہے کہ اہل بیت کی مظلومیت و بیکسی کو جتنا زیادہ ممکن ہو نمایاں

کیا جائے تاکہ اس وسیلے سے مجلس میں زیادہ سے زیادہ بین و بکا برپا ہو سکے جو کسی ذاکر کی کامیابی کی علامت ہے لیکن کامیابی کے اس حصول کی وجہ سے شاعر ناکام ہو جاتا ہے۔ کسی واقعے کے بیان میں موقع و محل کے تقاضوں، کرداروں کے مراتب اور وقوعہ کے امکانات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے نتیجہ یہ کہ واقعہ خود بخود مشتبہ ہو جاتا ہے لیکن شاعر کے نزدیک اہل بیت کی ہر مصیبت اور ابتلا یقین کا درجہ رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ شاعر کے تصور میں جناب سکینہ کو کنیزی کے لیے طلب کیا گیا ہے[۱] اور یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ اہل بیت جن کے اجداد سرورِ کائنات، امیرِ عرب اور شہ مشرقین کہلاتے ہیں ان کی اولاد کی مظلومی کا حال یہ ہے کہ بھرے دربار میں کنیزی کے لیے طلب کیا جا رہا ہے۔ واقعے کا یہ تصور یقیناً المناک ہے۔ شاعر کے رجحان طبع نے اس واقعے کا تخیل تو کر لیا لیکن اس میں صداقت کا کتنا رنگ بھرا ہے آئیے اس کا جائزہ لیں:۔

واقعے کا آغاز اس طرح ہوا ہے کہ یزید کے دربار میں ایک شامی (جس کی شخصیت کی کوئی تخصیص نہیں) فتح کی مبارک باد دینے آتا ہے اور بادشاہ وقت سے ایک کنیز کا طالب ہوتا ہے۔ یہ خیال خود اپنے آپ میں کتنا مضحک ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ واضح رہے دبیر نے ایک ایسے ماحول

۱۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے یہ واقعہ نقل کیا ہے کہ یزید کے دربار میں جب اہل بیت لائے گئے تو ایک سرخ رنگ کے شامی لڑکے نے حضرت فاطمہ بنت علی کی طرف اشارہ کیا اور کہا "امیر المومنین یہ لڑکی مجھے عنایت کیجیے"۔ یزید نے کہا "دور ہو کم بخت خدا تجھے موت کا تحفہ بخشے"۔ انسانیت موت کے دروازے پر ص ۹۶-۹۵

میں آنکھ کھولی تھی جو تاریخ میں شاہی اور جاگیرداری کے دور سے جانا جاتا ہے اس دور کی تہذیب کے وہ پروردہ تھے اور اس کی قدروں سے وہ آشنا تھے۔ مزید یہ کہ دبیر نے خود یہ مرثیہ ایک درباری مجلس میں پڑھا تھا۔ وہ جانتے ہوں گے کہ درباری آداب کیا ہوتے ہیں اور ایک عام آدمی بادشاہ وقت سے کیونکر اور کس طرح ہم کلام ہو سکتا ہے۔ اس کے باوجود دبیر نے اس واقعے کو جس رنگ میں پیش کیا ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ دبیر کے تجربات و مشاہدات یا تو محدود تھے یا پھر ان سے کام لینے کا سلیقہ ان میں نہ تھا۔

واقعے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ جب اسیروں کا قافلہ شام میں پہونچتا ہے تو وہاں فتح کی خوشی اور اسیروں کی آمد پر جشن شادمانی منایا جارہا ہے لیکن ایک شامی جو یزید کو فتح کی مبارکباد دینے آیا ہے اسے یہ علم بھی نہیں کہ جنگ کس کے خلاف ہوئی تھی اور اسیر کون لوگ ہیں۔ اس کے بعد اس شامی کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ جس کو اس نے کنیزی کے لیے طلب کیا ہے وہ حسین کی بیٹی ہے تو بھرے دربار میں بادشاہ کو ملامت کرنے لگتا ہے

کہنے لگا یزید سے وہ اے زبوں خصال
نازل ہو تجھ پہ صاعقۂ قہر ذوالجلال
اپنے نبی کی آل کا تو نے کیا یہ حال

اس سارے واقعے میں جو چیز ناگواری کی حد تک محسوس ہوتی ہے وہ عصمتِ اہل بیت کے تعلق سے کنیزی کا تصوّر ہے جو خود شاعر کی غیرت و حمیت پر گراں گزرنا چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ غلامی اور کنیزی ظلم کی بہت بڑی علامتیں ہیں۔ لیکن اس سے فرد کا سماجی تشخص بھی مجروح ہوتا ہے اس لیے دبیر کو اس تصور کے اظہار سے اجتناب کرنا چاہیے تھا۔ لیکن

دبیر کا ہر تصور چوں کہ بین و بکا کی طرف جاتا ہے اس لیے وہ واقعے کی نفسیات پر بھی توجہ دینا ضروری نہیں سمجھتے۔

ایک اور خصوصیت جس کا پتہ دبیر کے یہاں واقعات و روایات کے بیان سے چلتا ہے وہ یہ کہ دبیر اگر اپنے ماحول کے ترجمان تھے تو وہ ماضی کا تسلسل بھی تھے۔ مرثیوں میں اس طرح کے واقعات اور روایات دبیر کو ورثے میں ملے تھے اور اس روایتی مرثیہ نگاری ہی سے انھوں نے اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا جس کا سب سے بڑا مقصد گریہ و بکا اور حصولِ ثواب تھا زبان و بیان پر ان کو قدرت حاصل نہ تھی۔ ثقیل اور نامانوس الفاظ استعمال کرنے کا ان کو شوق تھا۔ کلام میں روانی کے بجائے ایک اکھڑا پن تھا آگے ان کی زبان کو ترقی ہوتی ہے زبان میں صفائی اور سلاست کا احساس ہونے لگتا ہے۔ بیان پر بھی ان کو قدرت حاصل ہوتی ہے۔ لسانی ارتقا کی ایک اہم علامت صنائع بدائع کا استعمال ہے جب کہ بیان کا ارتقا ایجاد مضامین کی صورت میں ہوا ہے اسی دور میں دبیر کی وہ خصوصیت مسلّم ہو جاتی ہے جس کا نام رثائیت ہے اگرچہ اس مقصد کے حصول کی خاطر دبیر عجیب و غریب واقعات ایجاد کرتے ہیں لیکن واقعات کے بیان میں وہ موقع و محل کے تقاضوں اور ضروری جزئیات کا خیال نہیں کرتے جس سے فن کی خامیاں نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ ایجاد واقعات کا ایک پہلو یہ ہے کہ دبیر کی یہ خصوصیت اپنے ماحول کی ترجمان ہے جہاں داستانوں اور مثنویوں کے ذریعے محیّر العقول واقعات اور کردار پیش کیے جاتے تھے اسی لیے دبیر کے یہاں بھی ہر واقعہ ممکن ہو جاتا ہے لیکن وہ ناکام اس لیے ہو جاتے ہیں کہ واقعات کی تخلیق ان کی فطرت کے مطابق نہیں بلکہ اپنی ذہنی افتاد کے مطابق کرتے ہیں

اور مختلف کڑیوں کے رشتے وہ اپنے ذہنی تلازمات سے ملا دیتے ہیں چنانچہ اکثر مکالمات کردار کی فطرت کے مطابق نہیں بلکہ شاعر کی عقیدت یا ذہنی رَو کے مطابق ادا ہوتے ہیں۔ منظر نگاری ٹکڑے ٹکڑے ہے یعنی کسی منظر کے بیان میں تسلسل ہونے کے بجائے ہر بند ایک منفرد کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

یہ دبیر کے اوائل عہد کی خصوصیات ہیں لیکن یہی وہ خطوط بھی ہیں جن کے سہارے ہمیں مطالعۂ دبیر میں آگے چلنا ہے چونکہ یہ خصوصیات دبیر کے یہاں آخر عہد تک گئی ہیں۔ اک زمانے کے تجربے اور مشق نے ان کا شعری آہنگ تو نمایاں کم دیا ہے لیکن فن کتنا نکھرا ہے اس کا مطالعہ ہمیں اس دور میں کرنا ہے جب مرثیہ جدید ہو گیا اس میں چہرہ، آمد، سراپا، رجز اور رزم جیسے موضوعات داخل ہو گئے اور دبیر کو اپنی شخصیت کے اظہار کے لیے اتنے میدان مل گئے کہ اب ایجاد واقعات کی ضرورت نہیں رہی۔

دبیر اور اجزائے مرثیہ

اب تک دبیر کے اوائل عہد کی شاعری سے بحث کی گئی ہے اس سلسلے میں چار مرثیوں کا حوالہ دیا گیا جن میں سے دو مرثیوں کا تجزیہ کر کے ان خطوط کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی جن کے سہارے ان کی شاعری کا اٹھان ہوا اور جو مطالعہ دبیر میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ خطوط شعری ارتقا کے ساتھ ساتھ زیادہ گہرے ہو جاتے ہیں چنانچہ دبیر کے عہد ارتقا میں ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیات کم و بیش وہی ہیں جو ان کے اوائل عہد میں نظر آتی ہیں اس لیے آئندہ دبیر کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت ان خصوصیات کو نظر میں رکھنا ضروری ہے جو ۱۸۵۲ء (۱۲۶۹ھ) تک کے شعری سفر میں رونما ہوئی ہیں اس کے بعد جدید مرثیے کا دور شروع ہوتا ہے اور جملہ اجزائے مرثیہ یعنی چہرہ، رخصت، آمد، سراپا، رجز اور جنگ وغیرہ کا اہتمام دبیر کے یہاں بھی شروع ہو جاتا ہے اس طرح دبیر اپنے ابتدائی عہد کو مکمل کر کے تشکیل جدید کے دور میں داخل ہوتے ہیں تاہم عہد ماضی سے ان کا شعری رشتہ منقطع نہیں ہو جاتا بلکہ روایتی مرثیہ نگاری کا سلسلہ بھی برابر جاری رہتا ہے چنانچہ دبیر کے یہاں ایسے مرثیوں کی ایک معقول تعداد نظر آتی ہے جو ہیں تو عہد جدید کی تخلیق لیکن صرف واقعات و روایات کے بیان پر مشتمل ہیں مثلاً:-

ع جب اہل بیت بے سر و سامان ہو گئے

اس مرثیے پر تاریخ کتابت دہم اکتوبر ۱۸۵۸ء مطابق ۲۲ صفر ۱۲۷۵ھ درج ہے[1]

ع بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے

اس مرثیے پر تاریخ کتابت ذی الحجہ ۱۲۶۴ھ درج ہے۔

ع انیسویں شب آئی جو ماہ رمضان کی

اس مرثیے کی تاریخ کتابت ۱۲۶۳ھ ہے

ع اے مومنو کس عہد سے یہ بزم عزا ہے

اس مرثیے کی تاریخ کتابت ۹ ربیع الاول ۱۲۶۲ھ ہے

ع ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے

۱۔ مرثیوں کی یہ تاریخیں ان بیاضوں سے ماخوذ ہیں جو سید مسعود حسن رضوی مرحوم کے کتب خانے کی ملکیت ہیں۔

یہ مرثیہ بقول افضل حسین ثابت ۱۸۵۷ء کے بعد کی تصنیف ہے۔[۱]

یہ سارے مرثیے اپنی ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے روایتی مرثیہ نگاری کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ ۱۸۴۳ء کے بعد دبیر صرف جدید مرثیے ہی نہیں کہتے رہے نیز یہ کہ ہر جدید مرثیے میں تمام اجزا کو لازماً استعمال نہیں کیا گیا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دبیر کے ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے جن میں جدید مرثیے کے جملہ اجزا کی تنظیم کی گئی ہے۔ اس کے باوجود دبیر کے شاعرانہ جوہر ان اجزا کے شعوری التزام میں زیادہ بہتر کھل سکے ہیں جس سے ان کے شعری ارتقا کے عمل کا جائزہ لینے میں مدد ملتی ہے۔ جہاں تک ارتقا ء کا تعلق ہے اوائل عہد میں اس پر بحث ہو چکی ہے اور یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ کس طرح دبیر کی شاعری منزل بہ منزل آگے بڑھی، کن خطوط کے سہارے یہ سفر طے ہوا اور اس دوران میں کن رجحانات کا غلبہ رہا۔ تاہم اوائلِ عہد کا تجزیہ تقدیر کا تعین نہیں کر سکتا اسی لیے ایک عہد کو ختم کر کے ہم دوسرے عہد میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دوسرے عہد کا مرثیہ چونکہ مختلف اجزا پر مشتمل ہے اس لیے دبیر کی شاعری کا مطالعہ بھی انفرادی طور پر ان اجزا کے پس منظر میں کرنا زیادہ مناسب ہے بجائے اس کے کہ مجموعی طور پر مرثیہ نگاری کا مطالعہ شعری خصوصیات کے پس منظر میں کیا جائے۔ چونکہ بصورت دیگر ہم شاعری کے حسن و قبح پر تو بحث کر سکتے ہیں لیکن معقول تجزیے کے بغیر تقدیر کا عمل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ یہ اجزا جیسا کہ بحث گذر چکی ہے مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ چہرہ ۲۔ رخصت ۳۔ آمد ۴۔ سراپا

۵۔ رجز ۶۔ جنگ ۷۔ شہادت ۸۔ بین

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۸۳

چہرہ

جدید مرثیے کا ابتدائی یا تمہیدی حصہ ہے۔ اور قصیدے کی تمہید کی طرح اس کا بھی مرثیے کے موضوع سے بظاہر کوئی تعلق نہیں ہوتا اور نہ کسی موضوع کی تخصیص ہوتی ہے اس کے برعکس شاعر کو آزادی ہے کہ وہ کسی بھی موضوع کا انتخاب کرلے۔ اس طرح مرثیے میں مختلف النوع مضامین پر طبع آزمائی کی گنجائش پیدا ہوجاتی ہے۔ لیکن عام طور سے مرثیہ نگاروں کے یہاں اور دبیر کے یہاں خصوصاً جن موضوعات پر چہرے نظم کیے گئے ہیں وہ ہیں موسمِ بہار، طلوعِ سحر ہیرو کی مدح یا مجلس عزا کی تعریف۔ ان موضوعات میں طلوعِ سحر کو خصوصیت حاصل ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں کے یہاں یہ موضوع چہرے کے لیے مخصوص ہوگیا ہے جس کا سبب یہ معنوی نسبت ہے کہ یہ "سحر" عام سحر نہیں بلکہ طلوعِ صبح شہادت ہے۔ جو آئندہ رونما ہونے والے واقعات کا تناظر پیش کرتی ہے۔

دبیر نے اس موضوع پر بڑا زورِ طبیعت صرف کیا ہے اور اپنے عہد کے مذاقِ شاعری کی کھل کر داد دی ہے لہٰذا ایجادِ مضامین، خیال آفرینی، صنائع بدائع اور شوکتِ الفاظ دبیر کے چہروں کی بنیادی خصوصیات ہیں ذیل میں چند ایسی مثالیں پیشِ نظر ہیں جو ان موضوعات پر مشتمل ہیں جن کا اوپر حوالہ دیا گیا۔ اس بحث کا آغاز ہم دبیر کے اس مرثیے سے کرتے ہیں جو ۱۸۳۴ء (۱۲۵۰ھ) میں تصنیف کیا گیا اور جدید ہیئت میں پہلا مرثیہ ہے[۱]۔ ملاحظہ ہو۔

۱۔ حیات دبیر ص ۱۵۳

سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل　　　خورشید ید اللہ کی محفل ہے یہ محفل[1]
روشن ہے کہ برجِ مہ کامل ہے یہ محفل　　　دربانیِ جبریل کے قابل ہے یہ محفل
ہر ذرّہ چراغ حرمِ لم یزلی ہے
حقّا کہ یہ دربارِ حسین ابن علی ہے

یوسف ہے فدا جس پہ یہ دربار ہے کس کا　　　دُربار ہے ہر چشم یہ دربار ہے کس کا
کیوں زرد ہے خورشید یہ بیمار ہے کس کا　　　لاغر ہے مہ نو یہ عزادار ہے کس کا
جلوہ ہے یہ سب ماتم شاہِ شہدا کا
دربار ہے یہ مالکِ سرکارِ خدا کا

جاروب کش فرشِ عزا عرشِ علا ہے　　　دروازہ ہے یا ہاتھ سخی کا یہ کھلا ہے
ہر ایک گنہ عفو کی میزاں میں تُلا ہے　　　شربت کے لیے معجزے کا قند گھلا ہے
پیتے ہی روا ہوتی ہے نادار کی حاجت
بے زر کو نہیں شربتِ دینار کی حاجت

ماتم کا مرقّع ہے کہ خاموش ہے مجلس　　　یہ داغ ہے کس کا کہ سیہ پوش ہے مجلس
ہر بند کی خاطر ہمہ تن گوش ہے مجلس　　　یہ مرتبہ کس کا ہے کہ بے ہوش ہے مجلس
حیدر کو تعلق فاطمہ کو نوحہ گری ہے
کیا خون میں تصویرِ پیمبر کی بھری ہے

دبیر کے یہاں چہرے کے موضوعات میں مجلسِ عزا کی توصیف کا حوالہ اوپر دیا جاچکا ہے۔ زیرِ نظر چہرے کے یہ بند مجلسِ عزا کی تعریف و توصیف میں نظم

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۲۶۔ نوٹ:۔ سبع مثانی انتخاب مراثی (مکتبہ جامعہ) اور نول کشور کی جلد نمبر ۱ میں مطلع اس طرح چھپا ہے "اے شمس و قمر نور کی محفل ہے یہ محفل"

ہوئے ہیں۔ لیکن اس چہرے پر تبصرہ کرنے سے قبل ضمیر کے اس مرثیے کا تذکرہ مناسب معلوم ہوتا ہے جس سے 'تشکیلِ جدید' کا آغاز ہوا ہے اس کا پہلا بند ہے:

کس نور کی محفل میں مری جلوہ گری ہے　　جس نور سے پُر نور یہ نور بصری ہے
آمد ہی میں حیران قیاسِ بشری ہے　　یہ کون سی تصویر تجلّی سے بھری ہے

گو حسن کا رتبہ نہیں مذکور ہوا ہے
منبر مرا ہم مرتبۂ طور ہوا ہے

اس حوالے میں سب سے پہلے تو یہ چیز قابلِ توجہ ہے کہ جدید مرثیے کے آغاز میں چہرے کا موضوع "توصیفِ عزا" رہا ہے۔ ضمیر کا مرثیہ ۱۲۴۹ھ میں تصنیف ہوا اور اس کے بعد ۱۲۵۰ھ میں جب دبیر نے اپنا پہلا جدید مرثیہ تصنیف کیا تو انھوں نے بھی چہرے کا آغاز توصیفِ عزا سے کیا۔ ان دونوں مرثیوں کے چہروں میں اتنی مماثلت اور زمانۂ تصنیف میں اتنی مقاربت ہے کہ گمان ہوتا ہے دبیر نے اپنا مرثیہ براہِ راست ضمیر کے مرثیے سے متاثر ہو کر لکھا تھا اس گمان کو تقویت اس امر سے بھی حاصل ہوتی ہے کہ دونوں مرثیے جناب علی اکبر کے حال میں ہیں جس سے یہ خیال یقین میں بدل جاتا ہے کہ زیرِ بحث مرثیے کی تصنیف کے وقت ضمیر کا مرثیہ شعوری یا غیر شعوری طور پر دبیر کے پیشِ نظر رہا ہوگا۔ اور مرثیہ چوں کہ پیرویِ خضر میں لکھا گیا تھا اس لیے دبیر اپنے مرثیے کے لیے کسی دیگر موضوع اور نئے چہرے کو تلاش نہ کر سکے غالباً دبیر اس نئے موضوع سے اپنے مزاج کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس کی وجہ سے اس مرثیے کا چہرہ اتنا طویل نہیں ہے جتنا دوسرے جدید مرثیوں میں نظر آتا ہے اور چند بندوں کے بعد ہی دبیر اپنے موضوع یعنی رثائیت کی طرف آجاتے ہیں:-

یہ کون جواں ہے جسے روتی ہے جوانی | کون اٹھتا ہے پیاسا جو گرا آنکھ سے پانی
کیوں چشم کے چشمے میں ہے دریا کی روانی | کیا خون میں ڈوبا ہے کوئی یوسف ثانی
کنعانِ شہادت کا حسیں کون ہے ایسا
خورشید لقا ماہ جبیں کون ہے ایسا

اٹھارویں سال اب جو نہیں بیاہ یہ کیا ہے | اس عمر کا سید کوئی بن بیاہا موا ہے
پھل نیزے کا کس پھول سے سینے پہ لگا ہے | شق سینۂ گل خاک بسر باد صبا ہے
کیوں پھول کے عمامے گرے خاک پہ ہے ہے
سہرا نہ بندھا کس کے سر پاک پہ ہے ہے

رثا مرثیے کی غایت ہے چنانچہ اس مقصد کے پیش نظر اور مجلسی تقاضوں کی نسبت سے یہ ادا قابل ستائش ہے کہ دبیر اپنے سامعین یا ناظرین کو کسی عنوان پر آزاد نہیں چھوڑ دیتے بلکہ موقع بہ موقع ان کے فرض (بین) کا احساس دلاتے رہتے ہیں لیکن فن کے تقاضے عقیدت کے تقاضوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے بیانیہ شاعری اپنے آغاز سے انجام تک ایک فطری ارتقا کے سہارے پہونچتی ہے۔ اس میں واقعات کا ظہور ترتیب کردار اور ان کی باہمی کش مکش اور مکالمات مرثیے کے وہ عناصر ہیں۔ جو اس میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کیفیت سے عہدہ برآ ہونے کے لیے شاعر کو بھی ڈرامانگار بننا پڑتا ہے جس کا بنیادی فریضہ یہ ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو عقب میں لے جائے اور واقعات کو ان کے فطری بہاؤ پر چھوڑ دے۔ لیکن دبیر ان تکنیکی ذمے داریوں سے آگاہ نہیں ہیں لہٰذا انھوں نے 'چہرے' میں جس کا موضوع رثا سے مختلف ہے اپنے ذہنی تاثرات کا عکس ڈال کر آغاز میں انجام کی کیفیت پیدا کر دی ہے دبیر کے اس رجحانِ طبع

نے موضوع کی انفرادیت پر بھی اثر ڈالا ہے۔

قطع نظر اس سے کہ یہ دبیر کی طبیعت کا رجحان ہے کہ وہ مختلف مضمونات میں رنگارنگی ناقص پیدا کردیتے ہیں؛ یہ واقعہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ دبیر کا اس راہ میں پہلا قدم ہے اور غالباً اسی وجہ سے چہرے میں تسلسل کی کمی کے ساتھ ساتھ خیالات میں بھی جماؤ کے بجائے ایک اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں؛

جاروب کش فرش عزا عرش علا ہے | دروازہ ہے یا ہاتھ سخی کا یہ کھلا ہے
ہر ایک گناہ عفو کی میزاں میں تلا ہے | شربت کے لیے معجزے کا قند گھلا ہے

ان مصرعوں میں کسی معنوی ربط و تسلسل اور درجہ بدرجہ ترقی کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔ مختلف صفات ہیں جن کو آورد نے یکجا کرکے بند کی صورت دے دی ہے لیکن اس صورت گری میں کسی معنوی ارتباط کو قائم رکھنے میں شاعر کو یقیناً ناکامی سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اس ناکامی نے اس کو 'چہرہ' ختم کرکے جلد ہی بین کی طرف توجہ کرنے پر مجبور کردیا ہے اگرچہ شاعر اپنے اس گریہ خیز اقدام میں کامیاب ہوگیا ہے لیکن قاری کا ذہن 'بین' سے اتنا متاثر ہوچکا ہوتا ہے کہ اس کے بعد 'سراپا' کو اپنا تاثر قائم کرنے میں خاصا وقت لگ جاتا ہے اور کئی بند اس کوشش میں ضائع ہوجاتے ہیں۔ دبیر کی یہ خصوصیت دراصل اوائل عہد کا تجزیہ ہے جب وہ واقعات و روایات نظم کرتے ہیں تو گریہ و بکا کے گوشے نکالنے کے لیے ان کی یہ خصوصیت انیس[۹] سال کی مشق کے دوران ان کے مزاج کا جز بن گئی تھی۔ نتیجہ یہ کہ جب وہ جدید مرثیے پر طبع آزمائی کرنے بیٹھے تو 'چہرے' کو بین کے اثرات سے محفوظ نہ رکھ سکے۔ دبیر کو اس بین کے لیے کسی کوشش یا ارادے سے کام نہیں لینا پڑا بلکہ ایک تو "چہرے" میں ناکامی کا

احساس، دوسرے ان کے مزاج کی زیریں لہر بینیہ ہونے کی وجہ سے ان کی طبیعت خود بخود اس راہ پر چل نکلی جو دراصل دبیر کا ایک نفسیاتی مرحلہ ہے۔

چہرے کی دوسری مثال ملاحظہ ہو:

کوفے میں بہار آئی جو گلگشتِ چمن کو
خرمانے لگا رنگِ چمن چرخِ کہن کو[۱]
رگ رگ سے ملی نبضِ رواں گل کے بدن کو
لالے نے کیا کھل کے سبک لعلِ یمن کو
ہر سرو بنا شکلِ زباں شوقِ سخن میں
فوارے دُرافشاں ہوئے تعریفِ دہن میں

وہ موسمِ گل رنگ پہ کوفے کے چمن میں
شبنم تھی کہ تھے موتیوں کے ڈھیر عدن میں
دنداں نظر آنے لگے غنچے کے دہن میں
بلبل کی طرح جان پڑی گل کے بدن میں
ہر بلبلِ بستانِ نجف مرثیہ خواں تھا
زہرا کا چمن فصلِ بہاری میں خزاں تھا

سلطانِ بہاری نے تجمل جو دکھایا
ابر آ گئے نقارہ سلامی کا بجایا
ہر برگ سے گل دستِ ادب باندھ کے آیا
رومال شگوفے نے غلامانہ ہلایا
بے تاب نے بوسہ جو دیا گل کے بدن پر
تسبیح گری زاہدِ شبنم کی زمیں پر

پھر لے کے قلم فردِ نگہداشت اٹھالی
لالے کے شگوفے نے دوات اپنی نکالی
نامِ گل و سبزہ سے رہی فرد نہ خالی
بیمار تھی نرگس پہ لکھی اس کی بحالی
احکام کے پابند ملازم جزو و کل تھے
تھے سرو پیادوں میں تو اسواروں میں گل تھے

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۱۹

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کی سنانیں ... چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی زبانیں
نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں ... موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھینچ کے کمانیں
سنبل نے بنانے کو زرہ باغ کی پائی
لالے کے رسالے نے سپر داغ کی پائی

ناگاہ ہوا ابلی اٹھا جنگ کو باراں ... کڑکیت بنا رعد صدا دی سرِ میداں
بجلی تھی سناں ابر سپر قطرے تھے پیکاں ... غصے سے ہوا سرخ رخِ فوجِ گلستاں
برسا دیے تیر اس نے جوانانِ چمن پر
یاں غلغلہ یہ تھا کہ لیے سب سرو تن پر

چہرے کی سابقہ مثال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا گیا تھا کہ دبیر اپنے مزاج کو چہرے کے نئے موضوع سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن زیرِ نظر چہرہ اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ دبیر اپنے مزاج کو اس موضوع سے ہم آہنگ کر چکے ہیں۔ چہرہ متعدد بندوں پر مشتمل ہے اور شروع سے آخر تک شاعر کی جولانیِ طبع کا نمونہ ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کی طبیعت میں جو ایجاد کا مادّہ ہے اس کا رخ اب واقعات و روایات کے بجائے مضامین کی طرف ہو گیا ہے چنانچہ سلطانِ بہاری، شگوفے کا رومال، زاہدِ شبنم، سرو کے پیادے، گلوں کے اسوار، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سنانیں، لالے کے داغ کی سپر، وہ استعارے ہیں جو اس دور میں ان کی طبیعت کے رنگِ ایجاد کو ظاہر کرتے ہیں اور جیسا کہ واقعہ ہے کہ جہاں زبان کے جوہر عیاں ہوتے ہیں وہاں مفہوم ہوا ہو جاتا ہے لیکن دبیر نے موسمِ بہار کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے جن استعاروں کو استعمال کیا ہے ان سے اس کیفیت میں کمی نہیں بلکہ اضافہ ہی ہوا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح

ہے کہ موسم بہار کی یہ کیفیت ان واقعات کا تناظر نہیں ہے جو کربلا کے بے برگ و گیاہ میدان میں اس موسم میں رونما ہوئے جس کا تصوّر اس کیفیت سے عبارت ہے

تھی اس برس یہ شدّت گرما کہ الحذر مثلِ چنار آگ سے جلتا تھا ہر شجر

جائے غبار ریگ سے شعلے بلند تھے

مجمر زمین گرم تھی ذرے سپند تھے

لیکن مرثیے کے مختلف اجزا چوں کہ واقعے کی مختلف کڑیاں ہونے کے بجائے اپنے آپ میں مکمل اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے چہرے کو دیگر اجزا سے مربوط کرنے کے بجائے اس کے موضوع تک محدود رہ کر مطالعہ کیا جائے تو زیادہ بہتر ہے۔ اس کے باوجود اس چہرے کو کربلا کے واقعات سے اتنی نسبت ضرور ہے کہ یہ شاعر کے ذہن میں جنگ کے تلازمات کو پیش کرتا ہے پھر بھی خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش دبیر نے اس چہرے کو ان دو ابتدائی بندوں پر ختم کر دیا ہوتا جن کی آخری ٹیپ یہ ہے

ہر بلبلِ بستانِ نجف مرثیہ خواں تھا

زہرا کا چمن بفصلِ بہاری میں خزاں تھا

ایک طرف دبیر نے کوفے میں موسم بہار کا نظارا پیش کیا ہے۔ دوسری طرف زہرا کے چمن پر خزاں کا سایہ ہے۔ اس تضاد نے جو ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے اسے یہ ٹیپ جو یقیناً گریز کی ٹیپ ہے بڑی خوبصورتی سے ارتقا کی طرف لے کے چلی ہے۔ یہ ارتقا چہرے کو منفرد اکائی سمجھ کے نہیں چھوڑ دیتا بلکہ آئندہ واقعات سے مربوط کر کے ان کے درمیان ایک وحدت قائم کرنا چاہتا ہے لہٰذا ضرورت تھی کہ دبیر اس ارتقائی کیفیت کو احتیاط سے سنبھال کر چلتے اس کے بجائے انھوں نے ستم ظریفی یہ کی کہ اس شاندار گریز سے پھر چہرے

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کی سنانیں — چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی زبانیں
نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں — موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھینچ کے کمانیں
سنبل نے بنانے کو زرہ باغ کی پائی
لالے کے رسالے نے سپر داغ کی پائی

ناگاہ ہوا بلبل اٹھا جنگ کو باراں — کڑکیت بنا رعد صدا دی سرِ میداں
بجلی تھی سناں ابر سپر قطرے تھے پیکاں — غصے سے ہوا سرخ رُخِ فوجِ گلستاں
برسا دیے تیر اس نے جوانانِ چمن پر
یاں غلغلہ یہ تھا کہ لیے سب سرو تن پر

چہرے کی سابقہ مثال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا گیا تھا کہ دبیر اپنے مزاج کو چہرے کے نئے موضوع سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن زیرِ نظر چہرہ اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ دبیر اپنے مزاج کو اس موضوع سے ہم آہنگ کر چکے ہیں۔ چہرہ متعدد بندوں پر مشتمل ہے اور شروع سے آخر تک شاعر کی جولانیِ طبع کا نمونہ ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کی طبیعت میں جو ایجاد کا مادّہ ہے اس کا رخ اب واقعات و روایات کے بجائے مضامین کی طرف ہو گیا ہے چنانچہ سلطانِ بہاری، شگوفے کا رومال، زاہدِ شبنم، سرو کے پیادے، گلوں کے اسوار، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سنانیں، لالے کے داغ کی سپر، وہ استعارے ہیں جو اس دور میں ان کی طبیعت کے رنگِ ایجاد کو ظاہر کرتے ہیں اور جیسا کہ واقعہ ہے کہ جہاں زبان کے جوہر عیاں ہوتے ہیں وہاں مفہوم ہوا ہو جاتا ہے لیکن دبیر نے موسمِ بہار کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے جن استعاروں کو استعمال کیا ہے ان سے اس کیفیت میں کمی نہیں بلکہ اضافہ ہی ہوا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح

ہے کہ موسم بہار کی یہ کیفیت ان واقعات کا تناظر نہیں ہے جو کربلا کے بے برگ و گیاہ میدان میں اس موسم میں رونما ہوئے جس کا تصوّر اس کیفیت سے عبارت ہے

تھی اس برس یہ شدّت گرما کہ الحذر   مثل چنار آگ سے جلتا تھا ہر شجر

جائے غبار ریگ سے شعلے بلند تھے

مجمر زمین گرم تھی ذرے سپند تھے

لیکن مرثیے کے مختلف اجزا چوں کہ واقعے کی مختلف کڑیاں ہونے کے بجائے اپنے آپ میں مکمل اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے چہرے کو دیگر اجزا سے مربوط کرنے کے بجائے اس کے موضوع تک محدود رہ کر مطالعہ کیا جائے تو زیادہ بہتر ہے۔ اس کے باوجود اس چہرے کو کربلا کے واقعات سے اتنی نسبت ضرور ہے کہ یہ شاعر کے ذہن میں جنگ کے تلازمات کو پیش کرتا ہے پھر بھی خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش دبیر نے اس چہرے کو ان دو ابتدائی بندوں پر ختم کر دیا ہوتا جن کی آخری ٹیپ یہ ہے

ہر بلبل بستان نجف مرثیہ خواں تھا

زہرا کا چمن فصل بہاری میں خزاں تھا

ایک طرف دبیر نے کوفے میں موسم بہار کا نظارا پیش کیا ہے۔ دوسری طرف زہرا کے چمن پر خزاں کا سایہ ہے۔ اس تضاد نے جو ڈراما‏ئی کیفیت پیدا کی ہے اسے یہ ٹیپ جو یقیناً گریز کی ٹیپ ہے بڑی خوبصورتی سے ارتقا کی طرف لے کے چلی ہے۔ یہ ارتقا چہرے کو منفرد اکائی سمجھ کے نہیں چھوڑ دیتا بلکہ آئندہ واقعات سے مربوط کر کے ان کے درمیان ایک وحدت قائم کرنا چاہتا ہے لہٰذا ضرورت تھی کہ دبیر اس ارتقائی کیفیت کو احتیاط سے سنبھال کر چلتے اس کے بجائے انھوں نے ستم ظریفی یہ کی کہ اس شاندار گریز سے پھر چہرے

کی طرف مراجعت کر بیٹھے چنانچہ مذکورہ بالا ٹیپ کے بعد جب ان مصرعوں پر آتے ہیں:

سلطانِ بہاری نے تجمل جو دکھایا ابر آ گئے نقارہ سلامی کا بجایا

تو احساس ہوتا ہے کہ دبیر پھر نئے سرے سے چہرہ شروع کر رہے ہیں جس کی وجہ سے نہ صرف یہ کہ ڈرامائی اور ارتقائی کیفیت زائل ہو جاتی ہے بلکہ 'چہرہ' ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ چہرہ فن کے تقاضوں پر تو پورا نہیں اترتا البتہ تمثیل نگاری کا ایک خوبصورت نمونہ ضرور ہے اور کہیں کہیں اچھے اور فصیح شعر نکل آتے ہیں۔ مثلاً

بے تاب نے بوسہ جو دیا گل کی جبیں پر
تسبیح گری زاہدِ شبنم کی زمیں پر
برسا دئے تیر اس نے جوانانِ چمن پر
ہاں غلغلہ یہ تھا کہ لیے سب سرِ تن پر

چہرے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں طلوعِ صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے:۔

جب سرنگوں ہوا علمِ کہکشانِ شب خورشید کے نشان نے مٹایا نشانِ شب
تیرِ شہاب سے ہوئی خالی کمانِ شب تانی نہ پھر شعاعِ قمر نے سنانِ شب

آئی جو صبح زیورِ جنگی سنوار کے
شب نے زرہ ستاروں کی رکھ دی اتار کے

شمشیرِ مشرقی جو چڑھی چرخ پر شتاب پھر تیغِ مغربی نے دکھائی نہ آب و تاب
تھا بس کہ گرم خنجر بیضائے آفتاب باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب

ا۔ دفترِ ماتم جلد مرثیہ نمبر ۱۱

محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا
باغِ جہاں میں پھول کھلا آفتاب کا

ان بندوں میں مرزا دبیرؔ کی زبان و بیان اور ان کا ابھرتا ہوا شعری آہنگ یا یہ کہیے کہ ان کا کمالِ شاعری اپنی آب و تاب اور مخصوص استعاروں اور تمثیلوں کے ساتھ موجود ہے یہ مرزا دبیرؔ کا مخصوص رنگ شاعری ہے جو اپنے دَور کے مذاق کی نمائندگی کرتا ہے۔ البتہ یہاں جس چیز کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ طلوعِ سحر کی کیفیت ہے اور جس چیز سے قاری متاثر ہوتا ہے وہ شاعر کا اپنا زورِ تخیّل ہے جو قاری کے ذہن کو جنگی اصطلاحوں اور تمثیلوں کے سہارے میدانِ جنگ تک لے آتا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو:۔

خورشید نے برہم جو کیا دفترِ انجم ۔۔۔ سالارِ قمر لے کے چلا لشکرِ انجم[۱]
ذرّوں کو تجلی نے کیا ہمسرِ انجم ۔۔۔ زائل صدفِ شب سے ہوئے گوہرِ انجم
انگشتریِ عرش کا خورشید نگیں تھا
کیا خوب نگیں تھا کہ جہاں زیرِ نگیں تھا

منشیِ سحر مہر سے لے کر قلمِ زر ۔۔۔ لکھنے لگا معزولی و منصوبیِ لشکر
فردِ سیۂ شب کو کیا خارجِ دفتر ۔۔۔ منصوب ہوا عاملِ روز اپنی جگہ پر
چہرہ نہ رہا لشکرِ انجم میں کسی کا
پروانہ چراغوں کو ملا برطرفی کا

مرّیخِ فلک مہر کا ترکش ہوا ناگاہ ۔۔۔ توسن فلک اور اسلحۂ جنگ بھی دلخواہ
انجم کی زرہ نیزۂ عقرب سپرِ ماہ ۔۔۔ پر خنجرِ خورشید نے کیا جلوہ کیا واہ

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۲

جلاّد ملکِ قرصِ قمر چھوڑ کے بھاگا
خورشید کی دہشت سے سپر چھوڑ کے بھاگا

اوراق فلک خطِّ شعاعی سے محشّا الطباق زمیں غیرتِ اوراق مطلّا
تھی سورۂ والفجر کی تفسیر ہر اک جا معنی جَعَلَ الشَّمسَ ضِیاءً کے ہویدا
دنیا میں نہ ظلمت شبِ یلدا کی رہی تھی
پر ایک سیاہی رُخِ اعدا کی رہی تھی

چہرے کی ایک مثال جس کا موضوع طلوعِ سحر ہے اوپر پیش کی گئی۔ زیر نظر چہرہ دوسری مثال ہے لیکن خصوصیت اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ سابق کی طرح یہاں بھی دبیر نے جنگی اصطلاحوں سے تناظر کا کام لیا ہے اور اس کیفیت کو پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس کا تعلق مستقبل کے جنگی واقعات سے ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ حاصل ہوتا ہے کہ شاعر آگے چل کر جو رزمیہ مناظر پیش کرنا چاہتا ہے قاری کا ذہن اس کے لیے پہلے سے تیار ہو جاتا ہے اور وہ مختلف موضوعات کی تاثراتی کشمکش سے بچ جاتا ہے نیز خود شاعر چہرے کو رزمیہ آہنگ دینے کے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اس 'چہرے' کا مقصد صرف رزمیہ آہنگ کو پیش کرنا ہے، یا طلوعِ سحر کی فطری کیفیت کو پیش کرنا ہے اگر اس کا مقصد ثانی الذکر ہے تو دبیر اس موضوع کا حق ادا نہیں کر سکے ہیں۔ اس کے برعکس جو چیز یہاں نمایاں ہو سکی ہے وہ ان کے تخیل اور مضمون آفرینی کا عنصر ہے۔ دبیر کے 'چہرے' کی یہ خصوصیت تقریباً ہر جگہ نمایاں ہے۔ ہر جگہ انھوں نے رزمیہ عناصر سے کام لیا ہے اس طرح جنگی تاثر قائم کرنے کی تکنک میں تو مرزا دبیر کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن موضوع بہر حال ناکام ہو جاتا ہے۔

اس چہرے میں ایک خصوصیت کی طرف اشارا کرنا ضروری ہے جو دبیر کے کلام کی عمومی خصوصیت تو نہیں البتہ گاہے بگاہے ان کے یہاں نظر آجاتی ہے اور وہ ہے "لسانی جزئیات"[1] جس کا خیال رکھنا ایک ادیب کی بہت بڑی ذمے داری ہے تاکہ بیان کا مفہوم اپنی مخصوص سمت سے بھٹکنے نہ پائے اور قاری اپنے ادراک پر ڈھال کر اسے اصل موضوع سے بیگانہ نہ کر دے جیسا کہ دبیر نے اس شعر میں کیا ہے:-

خورشید نے برہم جو کیا دفتر انجم   سالارِ قمر لے کے چلا دفتر انجم

شعر کے دوسرے مصرعے میں اسی لسانی جزئیات کا خیال نہیں رکھا گیا ہے نتیجے میں اس مصرعے کو سمجھنے کے لیے پہلے مصرعے کی طرف لوٹنا پڑتا ہے تب یہ مفہوم واضح ہوتا ہے کہ "خورشید نے جب دفتر انجم کو برہم کیا تو سالار قمر اپنے لشکر انجم کو لے کر پسپا ہو گیا جب کہ مصرعے کا لسانی تاثر پسپائی کے بجائے یلغار کے تصور کا ساتھ دیتا ہے جو دراصل ابلاغ کا ایک بہت بڑا نقص ہے۔ اس کے بعد ایک اور مثال ملاحظہ ہو

پرچم ہے کس علم کا شعاعِ آفتاب کی   پانی ہے کس پھریرے سے ہمت سحاب کی[2]
یہ شان ہے نشانِ رسالت مآب کی   چوبِ علم کلید ہے جنت کے باب کی
نقشہ علم کے پنجے میں اللہ کا ملا
بندوں کو اس نشاں سے نشانِ خدا ملا

۱- لسانی جزئیات ایک غیر معروف اصطلاح ہے جو راقم نے بیان میں سہولت کے پیش نظر استعمال کی ہے اس کا مفہوم جملے یا مصرعے کی وہ ساخت ہے جو مطلوبہ مفہوم کے بجائے کسی دوسرے مفہوم کی طرف راہ نمائی کرتی ہے لیکن ایہام یا ذومعنویت اس تعریف میں شامل نہیں ہے

۲- بحوالہ سبع مثانی ص ۸۵

صبحِ جہادِ شاہِ غریبا جناب ہے　　فوجِ حسین بن کے ظفر ہم رکاب ہے
مشرق سے واں علم عَلَمِ آفتاب ہے　　یاں نور کا نشاں علمِ بوتراب ہے
روشن علم سے آئینۂ مشرقین ہے
مشرق میں شمس عکس نشانِ حسین ہے

طوبیٰ کی شاخ تیشۂ قدرت نے کی قلم　　اور نورِ نخلِ طور بھرا اس میں یک قلم
کی صادقوں کی راستیٔ قول اس میں ضم　　بے پردہ ہو کے عفو بنی پوششِ علم
جب باندھ کے پھریرے کو سیدھا علم کیا
صانع نے پردے میں یدِ طولا علم کیا

دامن ہے کبریا کا سراپردۂ جلال　　ماہی مراتب اس سے ہے شاہوں کا پائمال
پھرا ہوا ہے شیر پھریرے کا بے جدال　　شیرِ فلک کو دیکھ کے ہوتا ہے لال لال
روباہِ شام کانپتے ہیں اس کی شان سے
بُو آرہی ہے شیرِ خدا کی نشان سے

دبیر نے یہ چہرہ علَم کی مدح میں نظم کیا ہے لیکن چہرے کو صرف علم کی تعریف و توصیف تک ہی محدود نہیں رکھا ہے بلکہ صبح عاشور کا پس منظر بھی پیش کر دیا ہے جب یہ علم فوجِ حسین کا نشان بن کر اٹھا تھا۔ طلوعِ سحر کا یہ احساس دبیر نے دوسرے بند میں "آفتاب" اور مشرق میں اس کی روشنی کے ذکر سے پیدا کیا ہے۔ گویا اس چہرے کی اصل خوبی یہ ہے کہ یہ مرثیے کے بنیادی موضوع سے بے تعلق نہیں ہے جس کی وجہ سے چہرے کی انفرادیت مرثیے کی وحدت میں ضم ہو گئی ہے اور علم کی تعریف، مرثیے کا ہیرو، ہیرو کی جنگ اور شہادت کے تصورات سے اجاگر ہو کر مرثیے کی اس وحدت کو برقرار رکھنے میں بڑی حد تک مدد کی ہے۔

اس کے علاوہ یہ چہرہ دبیر کی شاعری کے اس پہلو کی طرف اشارا کرتا ہے جس کو "جوشِ مدح" کا نام دیجیے۔ مدح دبیر کی شاعری کا ایک اہم موضوع ہے جہاں ان کا تخیّل کسی حدبندی کا قائل نہیں ہے۔ یوں بھی مرثیے کے وہ سارے موضوعات جہاں مبالغے اور خیال آرائی کے لیے گنجائش نکل آتی ہے بنیادی طور پر مدح کے موضوعات ہیں اور دبیر کے رنگِ طبیعت سے میل کھاتے ہیں۔ یہ کیفیت زیرِ نظر بندوں میں موجود ہے جہاں دبیر نے اشاروں اور کنایوں میں بات کرنے کے بجائے کھل کر مبالغے کی شان دکھائی ہے اور مدح کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے اس لیے کہ یہ علم حسین کے لشکر کا علم ہے جس سے ان کی عقیدت کو ایک گہرا واسطہ ہے لہذا علم کی تعریف میں ہر وہ مضمون جو اس توصیف میں کام آسکے نظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں دبیر کے خیالات اور زبان و بیان میں ایک شگفتگی پائی جاتی ہے روانی میں ان کا قلم بہت آگے نکل گیا ہے نیز زبان کی صفائی کے علاوہ بیان اتنا سنبھلا ہوا ہے کہ اس نے شعری تاثر کو سنبھال لیا ہے۔

اس چہرے میں دبیر نے تقریباً بیس بند صرف کیے ہیں اور اس بات کو ثابت کیا ہے کہ جب وہ مدحیہ موضوع نظم کرنے پر آتے ہیں تو ان کے یہاں مبالغے کے کمالات نمایاں ہونے لگتے ہیں ان کا تخیل بلند پرواز ہو جاتا ہے اور الفاظ کا شکوہ ان کے آہنگ کا پتہ دیتا ہے۔ لیکن مبالغے کے ضمن میں۔ مرزا دبیر کے اس پس منظر کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ جہاں جہاں دبیر نے مبالغے کی داد دی ہے تو وہ صرف شعری مبالغہ ہی نہیں ہے بلکہ یہ شاعر کے مذہبی انہماک کا ردِ عمل بھی ہے جو عام قاری یا سامع کے نزدیک تو مبالغہ ہے لیکن شاعر کے نزدیک امرِ واقعہ ہے اس لیے کہ شاعر کی عقیدت نے یہ تسلیم کر لیا ہے

کہ اہلِ بیت اور متعلقانِ اہل بیت کے حق میں جو بھی تعریف و توصیف ذہن انسانی میں واقع ہو سکتی ہے وہ جواز کی حدول سے باہر نہیں جاتی اس لیے یہاں مبالغے کے مطبوع یا غیر مطبوع ہونے کا سوال نہیں ہے بلکہ ”بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر“ کے مصداق یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ممدوح کا حق ادا ہوا ہے یا نہیں۔ دبیر کے مرثیوں میں مدحیہ مقامات کے مطالعے کے وقت یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہیے۔

بہر حال دبیر کے یہاں ”چہرے“ کی ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں چہرے کے موضوعات بہت محدود ہیں جو دراصل من حیث المجموع اردو مرثیے میں چہرے کے محدود موضوعات ہیں ان میں بھی موسم بہار اور طلوع سحر کے منظر کو خصوصیت کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ دبیر نے ان موضوعات سے تناظر کا کام لیا ہے جس کی وجہ سے چہرہ تکنکی نقطۂ نظر سے تو کامیاب ہے لیکن موضوع عموماً ناکام ہو گیا ہے اس ناکامی کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ دبیر نے چہرے کے موضوعات کو اپنے مذاقِ علمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ طلوعِ سحر کو پیش کرنے کے لیے انہوں نے اتنے مضامین صرف کیے ہیں اور تشبیہات واستعارات سے اتنا کام لیا ہے کہ اصل منظر تو غائب ہو جاتا ہے البتہ قاری کو شاعر کے بلند اور پرشکوہ آہنگ اور مبالغہ آرائی سے ضرور مرعوب ہونا پڑتا ہے۔ ”چہرے“ میں ایجادِ مضامین کا یہ اثر ہوا ہے کہ چہرہ مسلسل رہنے کے بجائے ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے۔ چنانچہ غزل کے اشعار کی طرح ہر بند ایک انفرادیت کا حامل ہے ایک چہرے میں سے کسی ایک بند کو علیحدہ کر دیجیے چہرہ اپنی جگہ برقرار رہے گا۔ اس لیے کہ چہرے کا ہر بند کسی ارتقا کو پیش کرنے کے بجائے انفرادی طور پر کسی نئے مضمون کو پیش کرتا ہے۔

مختصر یہ کہ دبیر کے مرثیوں میں 'چہرہ' جزوی اور تیکنکی طور پر تو کامیاب ہے لیکن بہ حیثیتِ موضوع کامیاب کہنے میں تامّل درپیش ہے۔ البتہ کہیں کہیں انھوں نے بڑے خوبصورت اور انفرادی طور پر کامیاب نمونے بھی پیش کیے ہیں جیسا کہ اوپر کی آخری مثال ہے۔

گریز

جدید مرثیے میں اجزا کی جو تنظیم کی گئی ہے اس میں 'چہرے' کے بعد دوسرا مقام "رخصت" کا آتا ہے۔ یہ دونوں اجزا دو مختلف موضوعات کو پیش کرتے ہیں اس لیے درمیان میں ایک ایسی کڑی کی ضرورت ہے جو سلسلۂ کلام کو بے ربط نہ ہونے دے۔ اسی کڑی کو اصطلاح میں "گریز" کہتے ہیں قصیدے میں اس کی زبردست اہمیت ہے اور اسے شاعر کے فن کی کسوٹی قرار دیا گیا ہے۔ لیکن گریز کو مرثیے کے اجزا میں شمار نہیں کیا جاتا۔ حالاں کہ یہاں بھی اس کا رول وہی ہے جو قصیدے میں ہے اور عام طور سے ایسے مرثیوں میں جن میں 'چہرہ' باندھا گیا ہے گریز پایا بھی جاتا ہے اس کے باوجود اسے مرثیے کا جز قرار نہیں دیا گیا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ قصیدے کے اجزا کی طرح مرثیے کے اجزا مشروط حیثیت نہیں رکھتے اس لیے کوئی بھی جدید مرثیہ بغیر 'چہرے' کے بھی شروع ہو سکتا ہے جس کے بعد 'گریز' کی اصطلاح کا وجود غیر ضروری ہو جاتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ جب 'چہرے' کو جزوِ کلام بنایا گیا ہے تو گریز سے کیوں کر محفوظ رہا جا سکتا ہے۔ غالباً اس کا دوسرا سبب

اس شعور کی کارفرمائی ہے جو مرثیے کو قصیدے کی پیروی کے الزام سے بچانا چاہتا ہے چوں کہ گریز قصیدے کا ایک اہم ترین تکنکی جز ہے اور قصیدے کے ماحول میں اجزائے مرثیہ میں گریز کو شامل نہ کرنے کا مطلب مرثیے کی جدید تکنکی ہیئت کو تقلید کے الزام سے بچانا اور قصیدہ نگار کے مقابلے میں مرثیہ نگار کی انفرادیت کو محفوظ رکھنا ہو سکتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے مرثیے کے تمہیدی حصے کو تمہید نہ کہہ کر اسے 'چہرے' کی اصطلاح سے نوازا گیا ورنہ اس اصطلاح کے استعمال کی بظاہر کوئی معنوی وجہ نظر نہیں آتی۔

بہرحال قطع نظر اس بحث سے "گریز" جدید مرثیے کا ایک تکنکی جز ہے قصیدے کی گریز کے مقابلہ میں کسی حد تک اسے آسان کہا جا سکتا ہے۔ خصوصاً اس وجہ سے کہ قصیدے کا گریز تشبیب کی توجیہہ کا عمل ہے جب کہ مرثیے میں چہرے اور رخصت کے درمیان یہ توجیہہ درکار نہیں ہوتی۔ مزید یہ کہ مرثیے میں "چہرے" کے موضوعات محدود ہیں مثلاً ہیرو کی مدح، مجلسِ عزا کی توصیف یا کوئی قدرتی منظر جو خود ایک رزمیہ پس منظر کا کام دیتا ہے۔ اس طرح چہرے کا موضوع بڑی حد تک مرثیے کے موضوع سے بیگانہ نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ قصیدے کا گریز دو دو مصرعوں تک محدود ہوتا ہے اس لیے گریز جتنا طویل ہو گا مصرعوں یا اشعار کی تعداد بڑھتی جائے گی اور گریز اپنی تکنکی خوبیوں سے محروم ہو جائے گا۔ اس کے برخلاف مرثیے میں شاعر کے پاس پورا ایک بند ہوتا ہے۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ کسی نظم میں 'گریز' ایک اتنا مختصر مقام ہوتا ہے کہ اسے صرف ایک مصرعے میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے گرد و پیش کی فضا کا بھی ایک کینوس ہوتا ہے اور یہی کینوس قصیدے اور مرثیے کے گریز میں فرق کو واضح کرتا ہے اس طرح کہ اول الذکر میں صرف ایک شعر ہوتا ہے جب کہ

ثانی الذکر میں یہ کینواس پورے ایک بند میں پھیلا ہوا ہوتا ہے جس کی وجہ سے مرثیہ نگار بہت سی تکنیکی ذمے داریوں سے محفوظ رہتا ہے حالاں کہ یہ وہ ذمہ داریاں ہیں جن سے شاعر کی فن کارانہ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس لیے کہ یہاں نہ زبان و بیان کی چاشنی کام آتی ہے نہ فصاحت و بلاغت کا کمال اور نہ مضمون آفرینی و خیال آرائی بلکہ شاعر کی وہ فطری صلاحیت کام آتی ہے جو اسے فن کے تقاضوں پر عبور بخشتی ہے۔ چنانچہ گریز شاعر کے کلام میں چھپا ہوا ایک ایسا کمال ہوتا ہے جس پر اکثر نظر بھی نہیں پہنچتی اور شاعر ایک موضوع سے گزر کر دوسرے موضوع پر آ بھی جاتا ہے۔

دبیر کے مرثیوں میں 'گریز' عام طور سے پایا جاتا ہے لیکن یہاں دبیر نے کسی خاص تکنیکی فن کا مظاہرہ نہیں کیا ہے۔ البتہ ایسے مرثیے جن میں چہرہ بڑی آب و تاب کے ساتھ نظم کیا گیا ہے وہاں گریز کے فن پر بحث کی جا سکتی ہے لیکن بہ حیثیتِ مجموعی دبیر کے یہاں گریز خاصا نمایاں اور محسوس ہوتا ہے اور قاری اس تاثر سے محفوظ نہیں رہتا کہ شاعر بڑی کوشش کے ساتھ اپنے موضوع کو تبدیل کر رہا ہے اور ایک کیفیت سے گزر کر اس پر دوسری کیفیت نازل ہو رہی ہے۔ اس قول کی تصدیق میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مرزا دبیر جناب علی اکبر کے حال میں مرثیہ کہتے ہیں اور چہرے کو بہ نیہ آہنگ دیگر اس بند تک لے آتے ہیں:

محتاجِ کفن لاش ہے کس فخرِ جہاں کی ہر گور غریباں میں ہے دھوم آہ و فغاں کی[۱]
پوچھو تو زمانے میں ہے یہ رسم کہاں کی تابوت پہ سہرا نہیں میت ہے جواں کی
مرنا تو ہے برحق سبھی اک روز مریں گے
لیکن یہ شباب اور یہ اجل یاد کریں گے

مرزا دبیر نے اس مرثیے کا آغاز مجلسِ عزا کی توصیف سے کیا ہے لیکن یہ مجلس عزا کس کے لیے برپا کی گئی ہے اور اس مجلس کی یہ فضیلت کیوں ہے؟ ان سوالوں کے جواب

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۶ مرثیہ ۳۶ (سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل)

کے لیے دبیر 'چہرے' کو ایک موڑ دیتے ہیں اور مرثیے کو اس طرح آگے لے کر چلتے ہیں:

کیوں یارو کنائے ہی سے دل ہو گیا پارا　　آخر یہ بیاں کس کا ہے لو نام خدا را
مارا گیا شہزادہ مرا اور تمہارا　　ارمان ہیں شاید کہ پڑا ارمان سدھارا
اے کاش غلاموں کا یہ ارمان نکل جائے
ہے ہے علی اکبر کہیں اور جان نکل جائے

یہ غم ہے غم مرگ جوانانہ اکبر　　یہ مجلس ماتم ہے عزا خانۂ اکبر
دل جلتے ہیں سب کے کہ ہیں پروانہ اکبر　　بن پانی کے لبریز ہے پیمانۂ اکبر
ہم سن ہیں جو زہرا کے تو ہم شکل نبی ہیں
حیدر کے جوانوں میں جواں مرگ یہی ہیں

واضح طور پر یہاں مرزا دبیر نے گریز کے لیے تین بند استعمال کیے ہیں گریز کا آغاز تو وہ پہلے بند کے اس مصرعے سے کرتے ہیں۔ "محتاج کفن لاش ہے کس فخر جہاں کی"۔ یہاں مرزا دبیر یہ تاثر تو قائم کر دیتے ہیں کہ شاعر اپنے موضوع کو تبدیل کر رہا ہے لیکن یہ تبدیلی یہاں مکمل نہیں ہو جاتی۔ البتہ اتنی تبدیلی ضرور محسوس ہوتی ہے کہ دبیر اپنے مخصوص رنگ طبیعت 'بین' پر آ گئے ہیں اور اس وسیلے سے گریز کے لیے راہ ہموار کر رہے ہیں۔ اس کے بعد دوسرے بند میں اس مصرعے سے گریز کا پتہ چلتا ہے ع "کیوں یارو کنائے ہی سے دل ہو گیا پارہ"۔ لیکن یہ گریز مکمل ہوتا ہے ٹیپ کے اس مصرعے پر ع "ہے ہے علی اکبر کہیں اور جان نکل جائے"

اوپر یہ وضاحت کر دی گئی ہے کہ دبیر نے اس چہرے کا آغاز مجلس عزا کی توصیف سے کیا ہے۔ اس وصف کو بین سے ہم آہنگ کرنا بہت آسان ہے اور شاعر نے بین ہی کے واسطے سے گریز کے لیے مواد فراہم کیا بھی ہے جس کی وجہ سے وہ پورا بند جس میں گریز واقع ہوا ہے بینیہ تاثر سے لبریز ہے یہ بینیہ تاثر اسی بند پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ دبیر اس تاثر کو اگلے بند تک لے آتے ہیں تب کہیں جا کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے گریز کو مکمل کر لیا ہے لیکن چہرے کے آغاز سے لے کر آخری بند کی اس ٹیپ تک،

ہم سن ہیں جو زہرا کے تو ہم شکل نبی ہیں
حیدر کے جوانوں میں جواں مرگ یہی ہیں

موضوع تو تبدیل ہوجاتا ہے تاہم موضوع کا آہنگ تبدیل نہیں ہوتا جس کی وجہ سے قاری کو موضوع کی تبدیلی کا پتہ لگانے کے لیے بڑی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ شاعر نے گریز کو اتنے بڑے کینواس پر پھیلا دیا ہے کہ گریز کا تکنیکی مقصد فوت ہوگیا ہے۔ دراصل یہ مرزا دبیر کا پہلا مرثیہ ہے جو انھوں نے جدید ہیئت میں کہا ہے اور جملہ اجزائے مرثیہ کا التزام کیا ہے۔ ہوسکتا ہے یہ بھی ایک سبب ہو کہ یہاں گریز کی فنی خصوصیات کو ابھرنے کا موقع نہیں ملا ہے

ایک مرثیے میں جناب عباس اور ان کے مزار کی مدح سے چہرہ باندھا گیا ہے:

فولاد کی ضریح میں کس کا مزار ہے
نم گیرہ جس کا رحمتِ پروردگار ہے[1]
باہم ضریح و قبر سے نور آشکار ہے
اس کی بہار وہ ہے یہ اس کی بہار ہے
قبر و ضریح پر ہے نمود آفتاب کی
وہ آفتاب ہے یہ کرن آفتاب کی

یہ پورا بند مدحیہ ہے اور اس کا پہلا مصرع سوالیہ ہے اس مصرعے کو پیش نظر رکھ کر دوسرا بند پڑھیے جہاں سے کہ گریز شروع ہوتا ہے۔

اے میں فدا یہ شاہِ شہیداں کا بھائی ہے
مشکل کشائی آپ نے نانا سے پائی ہے
لے ہاتھ میں یہ الفتِ حق ہاتھ آئی ہے
دستِ خدا کے قبضے میں ساری خدائی ہے
سقا بنا یہ پیاسوں کا ایسا دلیر ہے
دریائے آبرو کی ترائی کا شیر ہے

چہرے یا تمہید میں جب موضوع کو پیش کیا جاتا ہے گریز اس کی توجیہہ کا عمل بھی ہے چنانچہ شاعر نے ان دونوں بندوں میں یہ وضاحت تو کر دی ہے کہ اس نے علم اور ضریح کی تعریف کیوں کی۔ لیکن گریز کو بہ حیثیت فن پیش کرنے میں اسے کامیاب کہنا بہت مشکل ہے اس کی ایک وجہ وہی ہے کہ اس گریز کا کینواس بھی بہت زیادہ پھیل گیا ہے جو پہلے بند کے پہلے مصرعے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ ۲۶ (کس کا علم حسین کے منبر کا نور ہے)

سے شروع ہوتا ہے۔ "فولاد کی ضریح میں کس کا مزار ہے۔" یہ مصرعہ گریز کی طرف اشارا کرتا ہے لیکن اصل گریز دوسرے بند کے پہلے مصرعے سے شروع ہوتا ہے۔ اس طرح ان دونوں مصرعوں کے درمیان پانچ مصرعے مدح کے آجاتے ہیں جن کا تعلق چہرے سے ہے اور یہ مصرعے گریز کے عمل پر اثر انداز ہوجاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ابلاغ کی ناکامی نے بھی گریز پر اثر ڈالا ہے اس طرح کہ پہلے بند میں استفہام پیدا کرنے کے بعد دبیر جب دوسرے بند پر آتے ہیں تو کہتے ہیں۔ "اے میں فدا یہ شاہِ شہیداں کا بھائی ہے۔" اس مصرعے میں "یہ" کی ضمیر مزار کی طرف راجع ہونی چاہیے تھی لیکن اس کو شاہ شہیداں کے بھائی سے نسبت دے کر یہ سمجھنا قاری کے ذہن پر چھوڑ دیا ہے کہ یہ مزار شاہِ شہیداں کے بھائی کا ہے۔ گویا جو اسم حالتِ اضافی میں استعمال ہونا چاہیے تھا اسے حالتِ فاعلی میں استعمال کرکے ابہام پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے گریز میں تکنک کی خامی کے ساتھ ساتھ ابلاغ کی خامی بھی پیدا ہوگئی ہے۔

گریز کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ مرزا دبیر چہرہ باندھتے ہیں کہ کربلا میں صبحِ عاشور طلوع ہوتی ہے تو دشمن کی فوج میں جنگ کا نقّارہ بجتا ہے اور جناب زینب کو بھائی کے قتل کا تردّد شروع ہوجاتا ہے

کل صبح یہ نمازی خیر النسا کہاں　　یہ کربلا کہاں یہ صفِ اتقیا کہاں
شورِ اذان و اکبرِ گل گوں قبا کہاں　　کل صبح یہ موذّن فوجِ خدا کہاں
مغرب کے وقت لوٹ ہے اور یہ خیام ہیں
مابین ظہر و عصر بہتّر تمام ہیں

یہاں تک چہرہ مکمل ہوجاتا ہے اور اس کے بعد گریز شروع ہوتا ہے

ناگہ چمک ہوئی درِ دولت پہ نور کی　　خیمے کے قمقمے کو ملی شمع طور کی
غل پڑ گیا محل میں ہے آمد حضور کی　　اب سب سے ہے وداع امامِ غیور کی
چھپ جائیں چھپنے والے جو ہیں خیمہ گاہ میں
حبائیں ناموس بھی ہیں پہلوئے شاہ میں

ا۔ دفتر ماتم جلد ۸ مرثیہ ۱۰ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

یہاں مرزا دبیر نے چہرے اور گریز کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں رکھا ہے اور بیان کے تسلسل سے دو مختلف موضوعات (چہرہ اور رخصت) کو مربوط کرنے کی کوشش کی ہے لیکن گریز کی پوری کیفیت صرف ایک لفظ "ناگہہ" میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے یا اختصار اگرچہ گریز کی خوبی ہے لیکن اس لفظ میں چونکا دینے کی جو کیفیت ہے اس نے بیان کے فطری بہاؤ پر اثر ڈالا ہے لہٰذا قاری اس تبدیلی پر چونک پڑتا ہے جب کہ گریز کی خوبی اختصار کے ساتھ ساتھ وہ تسلسل بیان بھی ہے جو قاری کو تبدیلی کا احساس نہ ہونے دے جب کہ زیر نظر "گریز" میں تسلسل تو ہے لیکن تبدیلی کے احساس کے ساتھ یہ احساس دوسرے بند میں اور شدید ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

ناگاہ داخلہ ہوا خیمے میں شاہ کا
پردہ اٹھایا لونڈیوں نے بارگاہ کا
بیش نگاہ غل ہوا روشن نگاہ کا
پر ساتھ ہی سلام کے نعرہ تھا آہ کا
قبلہ حرم میں چار طرف کو امام تھے
سرخم تھے اور زبان پر جاری سلام تھے

گریز کے یہ دونوں بند ایک تدریجی ارتقا کو پیش کرتے ہیں۔ پہلے بند میں حسین کے در دولت پہ آنے کا غلغلہ ہے اور دوسرا بند خیمے میں داخل ہونے کے واقعے کو پیش کرتا ہے۔ اس طرح مرزا دبیر ان دونوں بندوں میں نہ صرف "گریز" کو مکمل کرتے ہیں بلکہ ایک واقعے کے تدریجی ارتقا کو بھی پیش کرتے ہیں لیکن اس ارتقائی تاثر کو لفظ ناگاہ کی تکرار نے زائل بھی کر دیا ہے۔ گویا موضوع کی تبدیلی کا یہ وہ مقام ہے جہاں شاعر کو اپنی ذمّے داری کا تو پورا احساس ہے لیکن اس ذمّے داری سے عہدہ برآ ہونے میں اسے خاصی دشواری پیش آرہی ہے اس لیے اس نے گریز کے لیے ایک لفظ "ناگہہ" کا سہارا لیا لیکن اس پر بھی بیان نہ سنبھل سکا تو ارتقا کی خاطر اسی لفظ کی تکرار سے کام لینا پڑا تاکہ مضمون آگے بڑھ سکے۔ بلاشبہ مضمون تو آگے بڑھا لیکن گریز کا فن کتنا آگے بڑھا اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ دونوں بندوں میں "گہہ" لفظ کا آہنگ اتنا حاوی ہے کہ قاری چونک پڑتا ہے کہ کہیں یہ دوسرا بند بھی پہلے بند کی تکرار تو نہیں ہے یہ اس بات

کی علامت ہے کہ مرزا دبیر اپنے کلام میں لفظوں کے آہنگ اور ان کے اثر پر زیادہ توجہ نہیں دیتے اور ان کی زیادہ تر توجہ مضمون کی ادائیگی پر ہوتی ہے

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر "گریز" میں وہاں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں جہاں انہوں نے بڑے پُر آب و تاب اور طویل چہرے لکھے ہیں۔ ملاحظہ ہو صبح کی منظر کشی کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

وہ نور وہ سپیدۂ شہ صبحِ اجل نما　　وہ نعرۂ اذان و اقامت ہر ایک جا[۱]

رہتی پہ اتقیا تھے ترائی پہ اشقیا　　فکرِ وضو میں قبلۂ دیں نورِ کبریا

پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب

حاضر تھا آفتابہ لیے دورِ آفتاب

چہرے کا یہ آخری بند ہے جس سے طلوعِ سحر کا منظر مکمل ہو جاتا ہے اس کے بعد گریز واقع ہوتا ہے

آئی صدائے خضر کہ لبیک یا امام　　لے آؤں بھر کے مشکوں میں آبِ بقا تمام

کوثر پکارا زیرِ قدم میں کروں قیام　　باراں نے دی صدا کہ برسنے لگے غلام

شہ بولے اپنے خوں سے وضو اب کریں گے ہم

پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم

اس مثال میں شاعر نے ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف بڑے فنکارانہ انداز میں موڑ لیا ہے جس سے قاری کو گریز کے وقوع کا احساس نہیں ہو پاتا اور واقعات کے فطری بہاؤ میں وہ موضوع کی تبدیلی پر چونک نہیں پڑتا۔ یہاں شاعر نے اپنے مقصد کے لیے "چہرے" ہی میں زمین ہموار کرنی شروع کر دی تھی چنانچہ پہلے بند کی ٹیپ یہاں زیادہ توجہ طلب ہے جو در اصل گریز کی تمہید ہے جس کا نقطۂ عروج یہ مصرعہ ہے ؎ "پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم" اس مصرعے پر "چہرے" کا موضوع کلیتاً مکمل ہو جاتا ہے اور دوسرے موضوع کے لیے زمین پوری طرح ہموار ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ بند اگر دبیر کے یہاں گریز کی ایک کامیاب مثال کو پیش کرتا ہے تو اس قول کی صداقت کو بھی واضح کرتا ہے کہ قصیدے کے مقابلے میں مرثیے میں گریز نسبتاً آسان ہوتا ہے چونکہ یہاں اس کا گنجائش پورے ایک بند پر پھیلا ہوتا ہے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ ۱۵ (جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا)

یہ بحث اس امر کی شاہد ہے کہ دبیر کے یہاں 'گریز' کا فن بھی ارتقائی مدارج سے گزرا ہے ان کے ابتدائی یا ایسے مرثیوں میں جن میں 'چہرے' کی کوئی اہمیت نہیں گریز عموماً بہت طویل اور تکنیکی خوبیوں سے معرّا ہے اور ایسا گمان ہوتا ہے کہ خود دبیر کے نزدیک ان 'چہروں' کی کوئی اہمیت نہیں چونکہ وہاں کسی شعری غلبہ کا احساس نہیں ہوتا اس کے برعکس طویل چہروں میں دبیر پوری طرح شعری غلبے کے ماتحت نظر آتے ہیں یہ غلبہ ان کو گریز کی منزل سے آسان گزار کے لے جاتا ہے باوجود اس حقیقت کے کہ ان کے یہاں اس تکنیکی جز کا وہ شعور نہیں جھلکتا جو ایک قصیدہ نگار کے یہاں نظر آتا ہے جس کی وجہ سے گریز میں ان کو موضوع کی تبدیلی کا احساس رہتا ہے اور اس احساس میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کر لیتے ہیں۔ اس کا ایک سبب یہی ہو سکتا ہے کہ گریز کو اجزائے مرثیہ میں شامل نہیں کیا گیا ہے اس لیے دبیر بھی اسے اپنے فن کا موضوع نہیں بنا سکے ہیں۔

رخصت

صفحاتِ بالا میں بحث کا عنوان "گریز" رہا ہے حالاں کہ گریز نہ تو کوئی موضوع ہے اور نہ اجزائے مرثیہ میں شامل۔ البتہ فنکار کی تکنیکی ذمّے داری ضرور ہے اس ذمّے داری سے پہلوتہی نہ تو گریز کی اہمیت کو ختم کر دیتی ہے اور نہ اس کے وجود کو متاثر کرتی ہے۔ ہاں اسے فن کی خوبیوں سے ضرور محروم کر سکتی ہے۔ انھیں صفحات میں یہ بھی واضح کیا جا چکا ہے کہ تشکیل جدید نے مرثیے کے اجزا کو جس طرح ترتیب دیا ہے اس میں "چہرے" کے بعد "رخصت" کا مقام آتا ہے۔ جب کہ مرثیے کا ہیرو رن کی اجازت لے کر میدانِ جنگ کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اہل بیت میں سب سے زیادہ محترم شخصیت امام حسین رض کی ہے لہذا رخصت کا مسئلہ سب سے پہلے انھیں کے سامنے آتا ہے لیکن مرثیوں میں رخصت کے مضامین کا اصل مقام وہ ہے جب یہ مسئلہ حرم اہلِ بیت کے درمیان اٹھتا ہے۔ یہاں دو شخصیتیں زیادہ اہم ہیں ایک جناب زینب

دوسری جانب بانو۔ ان دونوں شخصیتوں کے واسطے سے اردو کے مرثیہ نگاروں خصوصاً مرزا دبیر نے اس موضوع پر جس طرح طبع آزمائی کی ہے اس نے دبیر کے شعری معیار اور آہنگ، دونوں کو نمایاں کیا ہے۔

مرثیے کا یہ جز یعنی "رخصت" ایک حزنیہ موضوع ہے لیکن یہ حزنیہ کیفیت اکثر مرثیوں میں اتنی شدید ہو گئی ہے کہ اس پر بین کا اطلاق ہو سکتا ہے جو دبیر کے مزاج سے ایک مناسبت رکھنے کی وجہ سے ان کی شاعری کا ایک مخصوص آہنگ ہے اس کے علاوہ مرثیے کا یہ جز نسوانی کردار اور جذبات نگاری کا محل بھی ہے جس کے لیے زبردست دردمندی درکار ہوتی ہے یہاں شاعر کے لیے لازم ہے کہ وہ ان تمام جذبات اور احساسات کو اپنے اوپر طاری کرلے جو ایسے موقعوں پر پیش آسکتے ہیں اس کے لیے نہ تو منطقی قرائن کی ضرورت ہے نہ عقلی دلائل کی بلکہ جذبے و خیال کے اس امتزاج کی ضرورت ہے جو الفاظ کے پیکر میں ڈھل کر واقعے کو خود عقل و نظر سے قریب کردیتا ہے۔ اس لیے کہ یہاں واقعے کی تاریخی اصلیت سے نہیں بلکہ اس آفاقی اصلیت سے واسطہ ہوتا ہے جو حالی کے نزدیک شعر کے اہم ترین خصائص میں سے ہے[1]۔ شاعر اس اصلیت کو اپنے جذبے اور خیال کی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی لذتِ تقریر کے باعث قاری یا سامع کو اس مشاہدے میں اس طرح شریک کر لیتا ہے کہ:

ع میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

بہر حال یہ تو ایک اصولی بحث ہے جس کا دبیر کے یہاں رخصت کے موضوع پر اطلاق ہو سکتا ہے چوں کہ دبیر دیگر موضوعات کے مقابلے میں یہاں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں باوجود اس کے کہ یہاں بھی ان کا فن مسِ خام سے شمشیر بے زنہار کی پختگی تک پہونچا ہے۔ اس پختہ گوئی کا ایک سبب تو یہ بھی ہے کہ رخصت کا موضوع حزنیہ ہونے کی وجہ سے دبیر کے رثائیت پسند ذہن سے آہنگ رکھتا ہے اس کے علاوہ یہ موضوع بنیادی طور پر نسوانی کردار و گفتار سے عبارت ہے جس کا تجزیہ دبیر کے اس عہد اور ماحول

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری ص ۴۳ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ستمبر سنہ ۱۹۶۹ء

میں کیا جاسکتا ہے جہاں ریختی کو صنف سخن کا درجہ ملا، جان صاحب اور رنگین نمائندہ شاعر قرار پائے۔ ان مثنویوں کو قبول عام حاصل ہوا جن میں عورتوں کے جذبات عورتوں ہی کی زبان میں نہایت فن کارانہ انداز سے ادا کیے گئے ہیں غزل میں اس محبوب کا سراپا پیش کیا گیا جس کو اسی زمین سے نسبت ہے اور جدید تہذیب کا سب سے بڑا عنصر ہے۔ مختصر یہ کہ لکھنؤ کی ادبی فضا پر نسائیت کا غلبہ تھا جس کو ابواللیث صدیقی نے جنسیاتی پسپائی سے تعبیر کیا ہے[1]۔ شاعروں کے لیے نسوانی جذبات کا اظہار اور زبان کا استعمال روزمرہ میں شامل تھا۔ دبیر کے شعور نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی تھی۔ اسی ماحول نے ان کی شخصیت کی تعمیر میں حصہ لیا تھا۔ البتہ شعور کی پرورش اور شخصیت کی تعمیر کے بعد دبیر اس حد تک اپنے ماحول سے علیحدہ ہو جاتے ہیں کہ ان کے اشخاص مرثیہ غزل یا مثنوی کے اشخاص نہیں بلکہ تاریخ کے وہ عظیم اور مطہر کردار ہیں جن کا تذکرہ طہارت گوش و زبان کا سامان ہے لیکن دبیر کو یہاں تک پہونچانے میں اس ماحول نے رہنمائی کی تھی جو ریختی، غزل اور مثنوی سے ہوتا ہوا مرثیے تک پہونچا تھا۔

دبیر کے یہاں "رخصت" کے موضوع کا مطالعہ اسی تناظر میں کیا جانا ہے۔ اس تناظر سے بحث کرتے ہوئے یہ تو اشارا کیا جا چکا ہے کہ دبیر اس موضوع کے اظہار میں دیگر اجزائے مرثیہ کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں خصوصاً جب وہ جناب زینب اور جناب بانو کو اس منظر میں پیش کر رہے ہوں لیکن اس معیار کو وہ ہر جگہ برقرار نہیں رکھ سکے ہیں۔ ملاحظہ ہو:-

اکبر نے طلب کی جو رضا دشت وغا کی　　حالت ہوئی تغیر شہ ارض و سما کی[2]

فرمایا میں راضی ہوں جو مرضی ہو خدا کی　　چھوڑیں گے قدم راہ نہ تسلیم و رضا کی

اکبر کی جدائی کا تو مجھ کو نہیں غم ہے
تصویر نبی مٹتی ہے یہ رنج والم ہے

یہ بند جناب حسین کی شخصیت کو بحیثیت ایک باپ کے پیش کرتا ہے۔ اور ایک باپ

۱۔ ملاحظہ ہو۔ جرأت۔ ان کا عہد اور عشقیہ شاعری ص ۹۲

۲۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ ۵ (اکبر نے طلب کی جو رضا دشت وغا کی)

باپ کی فطرت جنگ کے واسطے بیٹے کی رخصت پر کس طرح ظاہر ہوتی ہے اس کا پتہ اس مصرعے سے چلتا ہے ؏

حالت ہوئی تغیر شہ ارض و سما کی

یہ مصرعہ حسین کی جذباتی کیفیت کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے لیکن حسین نے اپنے جذبات کو مردانہ وقار اور سنجیدگی سے جس طرح آمیز کیا ہے اس سے شخصیت کا وہ بھرم قائم رہا ہے جو تاریخی تصورات کی روشنی میں، ایک عام قاری کے پیش نظر ہو سکتا ہے۔ یہ تو نہیں کہ حسین کو علی اکبر کی رخصت کا غم نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس غم نے حسین کی شخصیت کو پوری طرح اپنی تحویل میں لے لیا ہے لیکن غم کی نوعیت یہ ہے کہ علی اکبر کی رخصت تصویر نبی کے مٹ جانے کا پیش خیمہ ہے اس احساس کے ماتحت اور اولاد کے ساتھ ایک فطری تعلق خاطر کے سبب حسین رونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ رونے کی آواز سن کر جناب زینب و کلثوم ڈیوڑھی پر چلی آتی ہیں۔ اس کے بعد :-

بانو بھی چلی آئی در خیمہ پہ اک بار ۔۔۔ یوں زینب و کلثوم سے کرنے لگی گفتار
اس وقت کلیجے پہ مرے چلتی ہے تلوار ۔۔۔ اکبر کی جدائی سے ہے صد چاک دل زار
اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے
دولھا بھی بنانے نہ دیا ہائے قضا نے

اکبر سے یہ پھر کہنے لگی آؤ بلا لوں ۔۔۔ دولھا تمہیں میدان شہادت کا بنا لوں
ارمان بھری ہوں کوئی ارمان نکالوں ۔۔۔ اب آخری پوشاک ہی میں تم کو پنھا لوں
امید ترے بیاہ کی ہر شام و سحر تھی
قسمت کے لکھے کی مجھے لیکن نہ خبر تھی

ان دونوں بندوں کا اگر اول الذکر بند سے موازنہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ رخصت کے موقع پر مردانہ جذبات اور نسوانی جذبات کے اظہار میں کیا فرق ہے اور رخصت کی کیفیت پر اس کا کیا اثر پڑتا ہے۔ ان دونوں بندوں میں دبیر نے مجلسی آہنگ کا زیادہ خیال رکھا ہے اور رنج و غم کا عنصر اتنا شدید کر دیا ہے کہ بین میں تبدیل ہو گیا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رخصت ایک حزنیہ موضوع ہے لیکن حزنیہ موضوع میں رثائی کیفیت کو داخل کر دینا اور اس کیفیت کو اتنا شدید کر دینا کہ اس پر ماتم کا گمان ہو موضوع کی انفرادیت پر اثر انداز ہوتا ہے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں :-

اس وقت کلیجے پہ مرے چلتی ہے تلوار　　اکبر کی جدائی سے ہے صد چاک دلِ زار
اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے
دولھا بھی بنانے نہ دیا ہائے قضا نے
اب آخری پوشاک ہی میں تم کو پنھالوں
امید ترے بیاہ کی ہر شام و سحر تھی
قسمت کے لکھے کی مجھے لیکن نہ خبر تھی

یہ مصرعے کسی بھی وہم و گمان سے آگے بینیہ مصرعے ہیں جو دراصل واقعات کے فطری تسلسل میں نہیں بلکہ اس تناظر میں نظم ہوئے ہیں کہ علی اکبر کی یہ رخصت ان کی شہادت پر منتج ہونے والی ہے۔ شاعر نے اس تناظر کو اپنے مجلسی اور رثائی آہنگ کے لیے استعمال کیا ہے جو اصل میں دبیر کے ابتدائی دور کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ اس دور کی ایک اہم خصوصیت زبان پر عدم قدرت بھی ہے جس کے نشانات جدید دور میں بھی جگہ جگہ ملتے ہیں مثلاً ع "اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے۔"

ع "اکبر سے یہ پھر کہنے لگی آؤ بلالوں"

یہ دونوں مصرعے زبان کی ناکامی کا پتہ دیتے ہیں پہلا مصرعہ تعقید لفظی کی مثال ہے۔ دوسرے مصرعے کے خط کشیدہ الفاظ قاری کے ذہن کو انقباض میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح :

ع　امید ترے بیاہ کی ہر شام و سحر تھی

بند کے پہلے مصرعوں میں صیغۂ جمع کے بعد ضمیر واحد کا استعمال دبیر کی لسانی کم آمیزی کی علامت ہے۔ اس سلسلے میں جناب اکبر کی گفتگو بھی ملاحظہ ہو :-

اکبر نے کہا والدہ غم کھاؤ نہ میرا　　دنیا میں سدا کوئی نہیں رہتا ہے جیتا
گو آج رہے زندہ پر اک روز ہے مرنا　　سب دیکھ چکے جرأتِ قاسم کا تماشا

دو حکم تو اب جوہر شمشیر دکھادوں
میں آپ کے بھی دودھ کی تاثیر دکھادوں

رخصت کے موقع پر پس ماندگان کو تسلی دینے اور سمجھانے کے جو طور ہوتے اور جس اندازِ گفتگو سے کام لیا جاتا ہے دبیر نے اسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کوشش میں وہ علی اکبر کا مرقع بگاڑ بیٹھے ہیں۔ ماں کے مقابل یہاں بیٹے کی شخصیت نمایاں نہیں ہوسکی ہے۔ یوں بھی دبیر کے یہاں رخصت کے موقع پر نسوانی شخصیتیں زیادہ نمایاں ہوئی ہیں لیکن بحث چوں کہ دبیر کی قدرتِ زبان سے متعلق ہے اس لیے پہلا اور آخری مصرعہ توجہ چاہتا ہے جہاں خط کشیدہ الفاظ کا استعمال نہ صرف خلاف فصاحت وبلاغت ہے بلکہ مذاق پر گراں گذرتا ہے۔

ایک موقع پر جناب حسین کی رخصت کا منظر ملاحظہ ہو۔ امام حسین جنابِ زینب سے مصروفِ گفتگو ہیں کہ اتنے میں طبلِ جنگ کی آواز آتی ہے اس وقت حسین بہن سے مخاطب ہوتے ہیں :-

لو الوداع زینب دل گیر الوداع ۔۔۔ جاتا ہے سر کٹانے کو شبیر الوداع[1]
برگشتہ ہوگئی مری تقدیر الوداع ۔۔۔ عابد ہے اور طوق گلوگیر الوداع
پوشاک کہنہ لاؤ چلا ہوں لڑائی کو
زینب کفن پنھاؤ تمہیں اپنے بھائی کو

لے کر بلائیں شاہ کی زینب جگر فگار ۔۔۔ بولی ترے نثار میں زہرا کی یادگار
میں سوگئی جو رات کو محزون و بے قرار ۔۔۔ کیا دیکھتی ہوں خواب میں با چشم اشکبار
رو کر نشان گور کسی کا بتاتی ہے
اک بی بی خاک دشت بلا میں اڑاتی ہے

شہ نے کہا بہن سے کہ ہمشیرِ واقعی ۔۔۔ مہمان دو پہر کا ہوں میں نائب علی
سوکھے گلے پہ آج رواں ہوئے گی چھری ۔۔۔ نکلے ہیں کل سے گلشنِ فردوس سے نبی

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۵ مرثیہ ۵ (خورشید آسماں نے جو الٹا نقاب کو)

دنیا میں کوئی آن شہ مشرقین ہے
وہ فاطمہ ہے اور نہ قبرِ حسین ہے

اس واقعے کو تکرار کے ساتھ بیان کیا جا چکا ہے کہ رخصت ایک حزنیہ موضوع ہے جو مرزا دبیر کے مزاج سے ایک مناسبت رکھتا ہے اس مناسبت کی وجہ سے دبیران بندوں میں حزنیہ کیفیت کو برپا کرنے میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ ایسے مقامات پر دبیر نسوانی جذبات نگاری میں زیادہ کامیاب ہیں جس کی مثال زیر نظر تینوں بند ہیں۔ ان میں پہلا بند جناب حسین کے مکالمے سے شروع ہوتا ہے جو خاصا پُر تاثیر ہے۔ مرزا دبیر اس مقام سے تو بسلامت گزر جاتے ہیں لیکن جناب زینب کی گفتگو کے بعد پھر حسین کے مکالمے پر آتے ہیں تو باوجود اس امر کے کہ زبان و بیان میں ایک بھرم، رکھ رکھاؤ اور تاثیر کے ساتھ ساتھ مردانہ شخصیت کا وقار بھی جھلکتا ہے اور قاری رخصت کی الم ناک کیفیت کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ پاتا، لیکن یہ اثر اس وقت زائل ہو جاتا ہے جب قاری محسوس کرتا ہے کہ دبیر اپنے کرداروں اور ان کے مکالموں کو اپنے عقائد پر قیاس کرتے ہیں

ع مہمان دو پہر کا ہوں میں نائبِ علی
ع دنیا میں کوئی آن شہ مشرقین ہے

یہ دونوں مصرعے شاعر کے اپنے مکالمے ہیں جو اس نے امام حسین کی زبان سے ادا کرائے ہیں۔ دبیر کی شاعری کا یہ وہی عیب ہے جس پر ہم گزشتہ صفحات میں اشارا کر چکے ہیں۔ دبیر کی اس خصوصیت پر مولانا شبلی نے بھی سخت تنقید کی ہے اور اس سلسلے میں مرزا دبیر سے یہ مصرعہ منسوب کیا ہے:-

ع فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں[1]

"المیزان" اور "رد الموازنہ" میں اگرچہ یہ تردید کر دی گئی ہے کہ یہ مصرعہ مرزا دبیر کا نہیں بلکہ ان کے ایک شاگرد قدیر کا ہے[2]۔ لیکن یہاں مسئلہ تحقیق کا نہیں بلکہ اس تنقید کا

۱- موازنۂ انیس و دبیر ص ۶۹ ۲- ص ۱۲۲- ص ۶۵ بالترتیب

ہے جس کا نشانہ دبیر کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ قائل اور قول کے درمیان نسبت کے ادراک میں اکثر ناکام رہتے ہیں محولہ بالا دونوں مصرعے اس دعوے کی تصدیق کرتے ہیں۔ ان مصرعوں میں "نائب علی" اور "ستارہ مشرقین" جیسی صفات کا اظہار خود موصوف کی زبان سے ہوا ہے جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ شبلی کا حوالہ غلط ہو سکتا ہے ان کا اعتراض غلط نہیں ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے مرزا دبیر کی اس خصوصیت پر اپنے ایک مضمون "مرزا دبیر کا منفرد ادراک" میں بحث کی ہے ان کے نزدیک مرزا دبیر کا ادراک مابعد الطبیعاتی ادراک ہے اس ادراک پر بحث کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:-

"شاعر کے دل سے نکلی ہوئی بات دماغ سے بھی نکلتی ہے اور پہلے سامع کے دماغ پر اثر کرتی ہے اور پھر دل میں اترتی ہے۔ عموماً ان شاعروں کا جو فطری شاعر ہونے کے علاوہ عالم بھی ہوتے ہیں ایسا ہی ادراک ہوتا ہے۔"[1]

ڈاکٹر احسن فاروقی کے اس "مابعد الطبیعاتی ادراک" کی وضاحت کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ دبیر اپنی شاعری کا مواد مشاہدے سے کم اور علم سے زیادہ حاصل کرتے تھے چنانچہ فاروقی صاحب نے اس مصرعے میں " فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں" دبیر کی اس خامی کو ان کے اسی ادراک پر محمول کیا ہے اور اسے ایک نفسیاتی عمل قرار دیا ہے گویا فاروقی صاحب نے دبیر کی اس خصوصیت پر دو ٹوک تنقید کرنے کے بجائے اس کی نفسیاتی توجیہہ پیش کی ہے۔ لیکن دبیر کی اس خصوصیت پر اگر فاروقی صاحب ہی کے انداز میں تنقید کرنی ہو تو ایلیٹ کا یہ قول زیادہ مفید مطلب ہے کہ "زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے۔"[2] دبیر کے مرثیوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی علمیت (اور ان کے عقائد بھی) ان کے احساس و ادراک پر برابر

---

۱ — ملاحظہ ہو "سرفراز" "مرزا دبیر نمبر" ص ۱۴ تا ص ۲۱

۲ — ایلیٹ کے مضامین (ترجمہ) ص ۱۴۷

اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ان کی اس خصوصیت پر ہم برابر اشارے کرتے آرہے ہیں آئندہ صفحات میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی۔ جہاں تک فاروقی صاحب کی اس نفسیاتی توجیہہ کا تعلق ہے تو بلاشبہ یہ ایک نفسیاتی عمل ہے جس کے ذریعے ادیب کے ذہنی اور تخلیقی عمل کا اندازہ ہوتا ہے اور اس کی انفرادی حیثیت و شخصیت اس کی ذہنی پیچیدگیاں اور اس کی تخلیق کا منفرد رجحان سمجھ میں آتا ہے[۱]۔ اور فاروقی صاحب نے جس چیز کو منفرد ادراک کا نام دیا ہے اسے ہم منفرد رجحان بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ منفرد رجحان لاشعور میں چھپی ہوئی کسی چیز سے تعلق رکھتا ہے اور ان لوگوں کے یہاں زیادہ سر اٹھاتا ہے جن کی شخصیتیں زیادہ توانا نہیں ہوتیں۔ دبیر کے لاشعور میں چھپی ہوئی یہ چیز ان کی شدید مذہبیت ہے۔ یہ مذہبیت شعور پر اس طرح غالب آجاتی ہے کہ اب ان کا ادراک اپنے گرد اردو کو اسی روپ میں دیکھنا چاہتا ہے جس روپ میں ان کو لاشعور نے پیش کیا ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اس نفسیاتی عمل کو تنقید کے کس زمرے میں رکھا جائے اس لیے کہ "نفسیاتی عمل" اور "مابعد الطبیعاتی ادراک" کی اصطلاحیں صرف تجزیے میں کام آسکتی ہیں ان کے واسطے سے ہم محرکات و اسباب کا پتہ لگا سکتے ہیں لیکن تنقید کا بنیادی مقصد تو تقدیر کا تعیّن ہے یہ اگر "دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہے" تو کسی ادیب کے یہاں اس کی فنّی خامیوں کو مخصوص نفسیاتی سماجی اور تاریخی اسباب و محرکات کی بنا پر معاف نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا مرزا دبیر کے یہاں ان کے منفرد ادراک اور مخصوص ذہنی افتاد کی وجہ سے بیانیہ شاعری کا جو نقص پیدا ہوا ہے وہ قابلِ درگزر نہیں ہے۔ ان نقائص کے باوجود مرزا دبیر کے یہاں ایسے مقامات بھی آتے ہیں کہ اگر مولانا شبلی کی وہاں تک رسائی ہوتی تو دبیر سے متعلق اپنی رائے میں انھیں ایک سے زیادہ بار تبدیلی کرنی پڑتی[۲]۔ چنانچہ رخصت کے سلسلے میں ایک مقام

۱۔ جدید اردو تنقید ص ۱۴۳ ۲۔ شبلی نے دبیر کے اس مرثیے کی تعریف کی ہے:۔
"بانو کے شیر خوار کو غم سے پیاس ہے"۔

ملاحظہ ہو۔ ایک موقع پر اعدائے دین حضرت عباس کو طعنہ دیتے ہیں۔ "سقائے اہل بیت ہو تو آؤ نہر پر"۔ اس پر حضرت عباس رخصت کے لیے تمہید اٹھاتے ہیں اور امام حسین سے مخاطب ہوتے ہیں:[1]

دیکھی ہیں جاں نثار نے آنکھیں حضور کی ۔۔۔ چشمک زنی اٹھے گی نہ اہل غرور کی
حالت ہے اب تباہ دل ناصبور کی ۔۔۔ آئندہ جو رضا ہو امام غیور کی
گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر مجھ کو غم ہے خشکیِ حلق امام کا

رو کر کہا حسین نے دریا پہ جاؤ گے ۔۔۔ عباس پانی لاؤ گے ہم کو پلاؤ گے
واللہ بھائی داغ جوانی دکھاؤ گے ۔۔۔ ہم آئے تھے فرات سے پر تم نہ آؤ گے
سمجھو تو خیمہ کیوں لب دریا سے اٹھ گیا
پانی مرے نصیب کا دنیا سے اٹھ گیا

خیمے کے ایک گوشے میں یہ حشر تھا بپا ۔۔۔ اور سن رہی تھی بیکسی سکینہ یہ ماجرا
مولا جو چپ ہوئے تو پکاری وہ مہ لقا ۔۔۔ اے لوگو یاں تو آؤ کہ یہ گفتگو ہے کیا
دریا پہ آنے جانے کے کچھ ذکر ہوتے ہیں
اے لو چچا بھی روتے ہیں بابا بھی روتے ہیں

شہ سے کہا چچا کو نہ آنسو بہانے دو ۔۔۔ اچھا تو کہتے ہیں انھیں دریا پہ جانے دو
پانی حضور کے لیے لاتے ہیں لانے دو ۔۔۔ غصے کی آنکھ اہل ستم کو دکھانے دو
پانی جو آپ کے لیے عباس لائیں گے
صدقہ تمہارا ہم بھی کوئی گھونٹ پائیں گے

میں بیچ میں پڑوں جو یہ ضامن کسی کو دیں ۔۔۔ ضامن جو دیں تو روح جناب علی کو دیں
ایسا نہ ہو کہ رنج یہ میری چچی کو دیں ۔۔۔ عباس بولے آپ تسلی یہ جی کو دیں

۱۔ "کس کا علم حسین کے منبر کی زیب ہے"۔ بحوالہ انتخاب مراثی انیس و دبیر
مکتبہ جامعہ ۱۹۷۰ء

مولا بھی ہیں حسین مرے اور امام بھی
آقا کو بھول جاتا ہے کوئی غلام بھی

لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے — اور جائیں گے تو کیا شہ دیں لے نہ آئیں گے
دل میں کہا امام نے ہاں لاش لائیں گے — پر کیوں کر ایسے شیر کا مردہ اٹھائیں گے

حضرت نے اس خیال میں دریا بہا دیا
عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا

شبلی کو مرزا دبیر سے بڑی شکایت رہی ہے۔ ان کے خیال میں دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھو بھی نہیں گئی ہے اور جہاں کہیں ان کو دبیر کے یہاں شاعری کے لوازم نظر آئے بھی ہیں تو وہاں قلت و کثرت کی گفتگو درمیان میں آگئی ہے[1]۔ بلاشبہ دبیر کے یہاں وہ نقائص ملتے ہیں جن کی طرف مولانا شبلی نے اشارا کیا ہے اور اس کی مثال اوپر دی بھی جا چکی ہے لیکن دنیائے علم و ادب کی تاریخ کا یہ بھی ایک واقعہ ہے کہ کسی ادیب یا شاعر کی عظمت کی بنیاد اس کے منتخب کلام پر ہوتی ہے۔ میر کے یہاں بہتر[2] شعروں کا انتخاب کیا گیا ہے اور کہنے والے نے تو "پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند" بھی کہدیا ہے۔ غالب کو اپنے کلام کا انتخاب شائع کرنا پڑا۔ اس انتخاب میں بھی اس کی عظمت منتخب کلام پر قائم ہے جب کہ ایسا انتخاب دبیر کے یہاں بھی ہو سکتا ہے اور "مشتے نمونہ از خروارے" زیر نظر مثال حاضر ہے اور اگرچہ یہ اشارا بھی دیا گیا ہے کہ دبیر کے یہاں رخصت کے مضامین خصوصیت سے اس وقت کھلتے ہیں جب وہ نسوانی کرداروں کو پیش کر رہے ہوں لیکن زیر بحث بندوں میں جناب عباس اور امام حسین کی گفتگو، اس گفتگو میں جھلکتی ان کی ذہنی افتاد، ان کے اندرون کی واردات، شخصیتوں کا بھرم اور اس پر زبان و بیان کا حزنیہ آہنگ اس طرح کھلا ہے کہ معلوم ہوتا ہے شاعر فن کو نوک قلم پر لے کر چلا ہے اس طرح کہ واقعہ ہر ہر مصرعے کے ساتھ آگے بڑھا ہے۔ گمان یہی ہے کہ شبلی کی رسائی اس مرثیے تک نہیں ہو سکی ورنہ وہ ان مقامات کی ضرور داد دیتے۔

---

۱ — ملاحظہ ہو موازنۂ انیس و دبیر ص ۲۸۲

سنہ سے کہا چچا کو نہ آنسو بہانے دو | اچھا تو کہتے ہیں انھیں دریا پہ جانے دو
پانی حضور کے لیے لاتے ہیں لانے دو | غصے کی آنکھ اہل ستم کو دکھانے دو

پانی جو آپ کے لیے عباس لائیں گے
صدقہ تمھارا ہم بھی کوئی گھونٹ پائیں گے

لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے | اور جائیں گے تو کیا شہ دیں لے نہ آئیں گے

حضرت نے اس خیال میں دریا بہا دیا
عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا

قطع نظر ان اشعار کی فصاحت و بلاغت اور اس جوش و تاثیر سے جس کا تذکرہ حالی نے کیا ہے یہ سارے بند موقع و محل کی جس محاکات کو پیش کرتے ہیں وہ بلا تعصب داد کے مستحق ہیں خصوصاً آخری ٹیپ اتنی بلیغ ہے کہ توجہ چاہتی ہے۔ یہاں ایک ایسے واقعے کو جسے اپنے اظہار کے لیے متعدد مصرعے درکار تھے صرف دو مصرعوں میں سمیٹ لیا ہے۔ تفصیل یہ ہے کہ حضرت عباس کہتے ہیں:۔

لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے | اور جائیں گے تو کیا شہ دیں لے نہ آئیں گے

گویا حضرت عباس اپنی طرف سے ضمانت دے رہے ہیں تاکہ امام حسین ان کی رخصت پر آمادہ ہو جائیں اس موقع پر شاعر امام حسین کے کسی واضح رد عمل کا اظہار نہیں کرتا بلکہ ان اندرونی کیفیات کا ادراک کرتا ہے جو حضرت عباس کی رخصت پر نیم رضامندی سے عبارت ہے یعنی " دل میں کہا امام نے ہاں لاش لائیں گے "۔ یہاں شاعر اس کیفیت کا ادراک ہی نہیں کرتا بلکہ اس کیفیت کی ترسیل جناب سکینہ اور حضرت عباس تک اس طرح ہوتی ہے کہ " عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا "۔ گویا ان دونوں کرداروں نے محسوس کر لیا ہے کہ اب امام اجازت دینے پر آمادہ ہو گئے ہیں۔

اس پورے واقعے میں اتنے نفسیاتی پیچ و خم ہیں جن کے ادراک میں کیا وسیع تجربے اور مشاہدے کے علاوہ اظہار کی زبردست قوت درکار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ان دونوں مصرعوں میں:

حضرت نے اس خیال میں دریا بہا دیا
عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا

جو معنوی رعایت ہے اور اس پر غور کیجیے اور مولانا شبلی کو یاد کیجیے۔ آپ فرماتے ہیں: مرزا صاحب کی شاعری میں بالفرض گو اور تمام اوصاف پائے جاتے ہوں لیکن بلاغت کا تو شائبہ بھی نہیں پایا جاتا[1]۔ اس کے بعد جذباتی کش مکش کی ایک تصویر ملاحظہ ہو:

ایک موقع پر جناب علی اکبر رن کی تیاری کرتے ہیں جناب بانو ہتھیار باندھنے میں ان کی مدد کرتی ہیں۔ اس وقت[2]:

بانو کو منع کرتی ہیں پردے میں بی بیاں | کہتی ہے اک سے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں
مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتی ہے ماں | بیٹا بھی وہ کہ لاکھ جوانوں میں اک جوان
جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں
دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

رو کر جواب دیتی ہے بانوئے بے قرار | اے لوگو ہر طرح سے میں ہی ہوں قصوروار
فاقے میں باندھتا ہے کمر میرا گل عذار | میں نے بٹایا ہاتھ تو ٹھیری گناہ گار
دیتی رضا نہ ان کو تو کہتے خفا کیا
رخصت جو دی تو دیتے ہو طعنے برا کیا

میں کب یہ چاہتی ہوں کہ ان کو جدا کروں | مقسوم ہی برا ہو تو اس کو میں کیا کروں
مرضی ہو اب تمہاری تو ان کو خفا کروں | پٹکا کمر سے کھول دوں محشر بپا کروں
کہہ دوں تمہارے پیار نے سب کچھ بھلا دیا
میں نے تو دودھ بخشا نہ اذن وغا دیا

پر ہاں نہ ان کے رونے کی میں تاب لاؤں گی | مجھ کو رلائیں پر نہ انھیں میں رلاؤں گی
سب جانتے ہیں داغ میں ان کا اٹھاؤں گی | جانے لگیں گے رن کو تو میں مر نہ جاؤں گی

۱۔ موازنۂ انیس و دبیر ص ۳۰۹۔ ۲۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۱۴ (رن میں زوال مہر منور کا وقت ہے)

لاشِ پسر دکھائے نہ ربّ ہدا مجھے
بیٹھوں نہ سوگ میں کہ اٹھا لے خدا مجھے

علی اکبر جنگ کے واسطے رخصت ہو رہے ہیں۔ ماں کے لیے یہ بڑا نازک مرحلہ ہے لیکن اولاد کی دل شکنی اس سے بھی زیادہ کٹھن منزل ہے چوں کہ بیٹے نے جنگ کا مصمم ارادہ کرلیا ہے اور حالات نے اس منزل تک پہونچنے کے لیے مجبور کر بھی دیا ہے۔ لہٰذا کچھ تو حالات کا اقتضا اور کچھ اولاد کی دل شکنی کا خیال، جناب بانو ہتھیار باندھنے میں علی اکبر کی مدد کرتی ہیں۔ اس واقعے کا جو اثر دوسری عورتوں پر ہوتا ہے اور جس طرح وہ اپنے ردّ عمل کا اظہار کرتی ہیں نظم میں اس کا بیان ایک ایسے نفسیاتی انداز میں ہوا ہے کہ یہ واقعہ قاری کا اپنا مشاہدہ بن جاتا ہے۔ باوجودیکہ یہ واقعہ اپنی نوعیت کا ایسا منفرد واقعہ ہے جو عام قاری کے لیے ایک انوکھا اور غیر معمولی ہو سکتا ہے اس لیے کہ یہ رخصت اس میدانِ جنگ کی تمہید ہے جہاں عون و محمد قاسم اور حضرت عباس جیسے اہل بیت پہلے ہی شہید ہو چکے ہیں۔ بالفاظ دگر جنگ کا آغاز تو ہو ہی چکا ہے اور سامنے دشمن کی فوجیں صف آرا ہیں۔ حالات کے پیش نظر ادھر بھی جنگ کی تیاری مکمل ہونی چاہیے تھی لیکن علی اکبر تو اب تیار ہو رہے ہیں اس تیاری کے پس منظر میں گھریلو معاشرت کا جو نقشہ ابھر کر سامنے آیا ہے وہ قاری کو میدان جنگ سے بہت دور لے جاتا ہے لیکن شاعر کے تجربات میں چوں کہ رخصت کا وہ منظر ہے جو اس کے سماج کا پیش کردہ ہے اس تناظر میں اس نے نسوانی جذبات و احساسات کی جو ترجمانی کی ہے اور مکالموں کو جس فطری انداز میں پیش کیا ہے اس سے واقعے کی انفرادیت کو اجتماعی مشاہدے میں تبدیل کرنے میں وہ کامیاب ہو گیا ہے۔

آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ رخصت کے موقع پر جذبات کا زیر و بم اور اس کیفیت کا اظہار عورتوں کے درمیان زیادہ ہوتا ہے اور وہاں جو کیفیات واقع ہوتی ہیں دراصل وہی رخصت کا اصل منظر پیش کرتی ہیں۔ دبیر یہاں رخصت کے اس پس منظر کو پیش کرنے میں پوری طرح کامیاب رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ نسوانی لب و لہجہ، انداز گفتگو، موقع و محل

کی نفسیات، ایک ماں کے جذبات کی حقیقی ترجمانی اور ان جذبات میں رونما ہونے والے تغیرات کا جس کامیابی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے وہ محاکات کا فن ہے۔ اس کے علاوہ واقعے کو جس طرح درجہ بدرجہ ترقی دی گئی ہے اس نے اصلیت کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ یعنی جناب بانو پہلے تو علی اکبر کی رخصت پر آمادہ نظر آتی ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بہ حیثیت ماں "علی اکبر کی رخصت ان کو ہرگز گوارا نہیں ہے تاہم حالات کے احساس نے جذبات کے اظہار پر ایک بند لگا رکھا ہے جو طعنہ زنی کی مضراب سے اس طرح ٹوٹ جاتا ہے کہ ایک ماں کی اصل شخصیت یوں سامنے آجاتی ہے کہ ع " میں نے نہ دودھ بخشا نہ اذن وغا دیا"۔ دوسرے بند میں جناب بانو کی گفتگو جتنی برمحل اور فطرت کے عین مطابق ہے اس نے رخصت کے منظر کو ایک عام مشاہدہ اور تجربہ بنا کر پیش کیا ہے۔ یہ بند عورتوں کے اس مزاج کی صحیح عکاسی کرتا ہے جو ایسے موقعوں پر طعن آمیز گفتگو میں ظاہر ہوتا ہے۔

آگے ملاحظہ ہو۔ جناب زینب کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ بانو نے علی اکبر کو رن کی اجازت دے دی ہے تو یہ امر ان کو ناگوار گزرتا ہے کہ اس سلسلے میں مجھ سے صلاح کیوں نہیں لی گئی۔ چنانچہ زینب بانو سے اس طرح مخاطب ہوتی ہیں:۔

کب تک نہ منھ پہ لاؤں میں آخر یہ غم خوری ۔۔۔ یہ بات آپ کی مرے دل کو بری لگی
پہلے مرے جگر پہ نہ کیوں پھیر دی چھری ۔۔۔ ہاں تم پہ ہے ختم پسر پر بہادری
عباس کے خیال میں غش کر گئی تھی میں
مجھ سے نہ لی صلاح بھی کیا مر گئی تھی میں

پھر کچھ سکوت کر کے یہ فضہ کو دی صدا ۔۔۔ نادِ اتوان کی سال گرہ کا نکال لا
لائی جو وہ تو دست مبارک میں خود لیا ۔۔۔ گن گن کے ہر گرہ کو دعا مانگی اور کہا
لوگو میں سمجھی تنخیٔ رنج و ملال کو
میٹھا برس شروع ہے بانو کے لال کو

جناب زینب کی یہ گفتگو ایک نسوانی شخصیت اور اس کے جذبات کی پوری طرح ترجمان

ہے۔ پہلا بند طنز کی بہترین مثال ہے اور طنز شاعری میں وہ مقام ہوتا ہے جہاں کامل نفسیاتی درک اور زبان پر قدرت کاملہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ طنز کا مفہوم عموماً لفظی معنی سے بالکل مختلف ہوتا ہے اور صرف لب و لہجہ اور انداز کلام سے یہ کیفیت پیدا کی جاتی ہے جس کے لیے زبان پر قدرت، الفاظ کی تاثیر اور ان کے محلِ استعمال سے گہری واقفیت بنیادی شرط ہے۔ مرزا دبیر نے اس شرط کو یہاں بڑی کامیابی سے نبھایا ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں :-

ع ہاں تم پہ صبر ختم ہے بس پر بہادری
عباس کے خیال میں غش کر گئی تھی میں
مجھ سے نہ لی صلاح بھی کیا مر گئی تھی میں

ان مصرعوں میں طنز کا تیکھا پن جہاں اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ جناب زینب اپنے جذبات کی شدت کو قابو میں نہیں رکھ سکی ہیں اور جذبات کے اس تیکھے پن کا اظہار وہ صرف اس پس منظر میں کر رہی ہیں کہ آپ نے علی اکبر کی پرورش کی ہے۔ اس تعلق کے سبب نیز پھوپھی ہونے کے ناتے علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں ان سے صلاح و مشورہ ہونا چاہیے تھا وہاں یہ طنز اس رشتے کا بھی پتہ دیتا ہے جو جناب زینب اور بانو کے درمیان واقع ہوا ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ اس طنز کی کیفیت کو صرف اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان دونوں شخصیتوں کے درمیان اس رشتے کا لحاظ بھی شامل رہے جس کی آویزشیں ہندوستان کی گھریلو معاشرت میں عام طور پر مشاہدے میں آتی رہتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان بندوں کو اگر گذشتہ بندوں کے تسلسل میں پڑھا جائے تو یہاں طنز کی ایک سے زیادہ سطحوں کا پتہ چلے گا۔ طنز کی ایک سطح تو وہ ہوتی ہے جہاں قائل کی حیثیت مخاطب سے برتر ہوتی ہے اور یہ حیثیت طنز کے اظہار میں ایک زبردست رول ادا کرتی ہے اس کی مثال جناب زینب کا یہ مکالمہ ہے "ہاں تم پہ صبر ختم ہے بس پر بہادری"۔ طنز کا ایک عمومی انداز یہ ہے کہ مشارٌ الیہ سے ان خوبیوں کو نسبت دی جاتی ہے جو اس کی ضد ہوتی ہیں لیکن زیر نظر مکالمے ہیں "صبر" اور "بہادری" ایسے صفات ہیں

جو اپنے موصوف کی ضد نہیں بلکہ امور واقعہ ہیں اور کسی حقیقی واقعے کو طنز کا موضوع بنانا اتنا دشوار مرحلہ ہے جہاں فن کار کے جوہر کھلتے ہیں اور یہ پتہ چلتا ہے کہ شاعر کو الفاظ کی قدر و قیمت کا کتنا احساس ہے۔ شاعر کو یہاں لہجے کے اتار چڑھاؤ سے کام لینا پڑتا ہے اس طرح کہ تحریر کا صوری آہنگ صوتی آہنگ میں تبدیل ہو جائے۔ اسی لیے کہ معنًا کوئی بھی لفظ طنز کے مفہوم کو ادا نہیں کرتا بلکہ لہجے کے اتار چڑھاؤ پر ہی اس کا وجود انحصار کرتا ہے اور شاعر کی قدرت بیان یہ ہے کہ قاری کی سماعت بھی اس کے صوتی لہجے کو محسوس کرنے لگے۔ زیر نظر مصرعہ اس قدرت بیان کی ایک مکمل مثال ہے خصوصًا لفظ "ہاں" ایک ایسا صوتی آہنگ لیے ہوئے ہے جس میں طنز کا ایک دفتر پنہاں ہے۔

طنز کی دوسری سطح وہ ہوتی ہے جہاں قائل کی حیثیت مشارٌ الیہ سے فروتر ہوتی ہے اور طنز کا انداز یہ ہوتا ہے کہ ع "بات تو غیر سے کرتا ہے سناتا ہے مجھے"۔ یہاں طنز کا نشانہ بظاہر قائل کی اپنی ذات ہوتی ہے لیکن اس کی نشتریت کا رخ مشارٌ الیہ کی طرف ہوتا ہے اور یہ احتیاط اس لیے کہ قائل کی سماجی حیثیت مشارٌ الیہ کے مساوی نہیں ہوتی طنز کا یہ مرحلہ نسبتًا آسان ہے لیکن یہاں نفسیاتی پیچ و خم اتنے ہوتے ہیں کہ ذرا سی لغزش میں یہ دو دھاری تلوار خود فن کار پر آ کر پڑتی ہے۔ لیکن دبیر کو ایسے مواقع پر نفسیاتی پیچ و خم کا پورا پورا احساس رہا ہے خصوصًا اس وقت جب وہ عورتوں کی گفتگو نظم کر رہے ہوں۔ اور اس کے اسباب و علل سے پہلے ہی بحث کی جا چکی ہے کہ دبیر ایسے مواقع پر کیوں کامیاب رہے ہیں۔ مثال کے لیے ابتدائی بندوں سے رجوع کیجیے، جہاں جناب بانو کی گفتگو نظم کی گئی ہے اور اس گفتگو کو تحریک اس بند سے ملی ہے۔

کہتی ہے اک سے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں　　بانو کو منع کرتی ہیں پردے میں بی بیاں
بیٹا بھی وہ کہ لاکھ جوانوں میں اک جواں　　مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتا ہے ماں
جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں
دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ کبھی طنز کے اظہار میں وہ احتیاط بھی شامل ہوتی ہے جو سماجی مراتب کے احساس کی پیداوار ہوتی ہے۔ یہاں قائل کی اپنی ذات ہی طنز کا نشانہ بنتی ہے کبھی اس مقصد کے لیے خود کلامی سے کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً

کہتی ہے اک سے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں　　　بانو کو منع کرتی ہیں پردے ہیں بی بیاں

جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں

دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

یہ مصرعے متکلمین کی حیثیت اور اہل بیت سے ان کے رشتے کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں جس کے پس منظر میں ایک عام قاری کا وہ مشاہدہ اور تجربہ کام کر رہا ہے جو متوسط طبقے کی ہندستانی معاشرت کی دین ہے۔ اس تناظر میں 'پردے کی بی بیوں' کے اس مکالمے کو پڑھیے تو اس خود کلامی کے انداز میں طنز کے درجے قائم ہونے شروع ہوتے ہیں۔ اس کے بعد جناب بانو کے مکالمے پر آئیے۔ ظاہر ہے جناب بانو کے جذبات کو پردے کی بی بیوں کی گفتگو سے تحریک ہوئی ہے لیکن طریق اظہار اور انداز گفتگو بر سوں کی اس گھریلو معاشرت کا نتیجہ ہے جو قاری کے احساس کو جناب زینب تک پہونچا دیتا ہے لیکن قائل نے اپنی ذات کے پردے میں اصل مخاطب کو چھپانے کی جو کوشش کی ہے اس نے طنز کے ایک، دوسرے درجہ کا تعین کیا ہے اور مخاطب کی تصدیق اس وقت ہوتی ہے جب جناب زینب فرماتی ہیں

کب تک نہ منھ پہ لاؤں میں آخر یہ غم خوری　　　ع

اور طنز کا یہ تیسرا درجہ ہے ان تمام مقامات کو دبیر نے جس خوش اسلوبی سے طے کیا ہے وہ محاکات کا ایسا فن ہے جس سے رخصت کا پورا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

اس بحث کے دوران قاری کے مشاہدے اور تجربے کی نسبت سے ہندوستانی معاشرت کی بات آئی ہے جس کے پس منظر میں دبیر نے طنز کے یہ جملہ مقامات طے کیے ہیں۔ مثلاً گذشتہ مثالوں میں 'دولھا بننا' 'سال گرہ کا ناڑا' اور 'میٹھا برس' وغیرہ ایسے تصورات ہیں جو خالص ہندوستانی معاشرت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ رخصت کے ان مناظر کی ساری ذہنی اور جذباتی فضا ہندوستانی ہے جس کے

باعث اردو مرثیوں پر اکثر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ ان کے سارے واقعات و کردار تو سرزمین عرب سے تعلق رکھتے ہیں لیکن مرثیوں کی ساری فضا ہندوستانی ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں

"مراثی میں ہندوستانی شان کا اعلانیہ نمایاں ہونا ہی ان کا سب سے بڑا نقص ہے۔ کردار، واقعات، عادات، احساسات، مراسم سبھی ہندوستانی ہیں[1]۔"

لیکن کلیم الدین صاحب اس سے قبل اس خیال کا اظہار فرما چکے ہیں کہ "شاعری نام ہے انسانی تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا[2]" اس سلسلے میں اردو کا ایک دوسرا نقاد کہتا ہے کہ "شاعری بنیادی طور پر شاعر کا ایک جذباتی اور ذہنی تجربہ ہے[3]"، اور غالباً اس جذباتی اور ذہنی تجربے کے پیش نظر تنقید شعر کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ:۔

"وہ شاعری میں شاعر کی انفرادیت کو تلاش کرتی ہے کیوں کہ اس سے شاعری کی صحیح اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن وہ شاعری کو کسی قوم، ملک، معاشرت، اور تہذیب کی آواز بھی سمجھتی ہے۔ درحقیقت وہ کسی تہذیبی روایت کا تسلسل ہوتی ہے[4]۔"

اگر واقعی شاعری کسی معاشرت کی آواز ہے اور یہ کسی تہذیبی روایت کا تسلسل ہے تو کلیم الدین صاحب کا قول اسی وقت قابل قبول ہو سکتا ہے جب یہ فرض کر لیا جائے کہ اردو مرثیہ شاعری نہیں ہے۔ اور اگر اس کے برخلاف یہ شاعری ہے اور وہی شاعری جس کو موصوف نے تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا نام دیا ہے تو ایک ہندوستانی شاعر کے تجربات و خیالات اور جذبات کی فضا ہندوستانی ہوگی یا عربی؟ اردو کے اکثر ناقدین نے ان اعتراضات کا جواب اس طرح دیا ہے کہ مرثیہ نگاروں کو اردو مرثیوں میں ہندوستانی فضا اس لیے پیدا کرنی پڑی تاکہ واقعات زیادہ پر تاثیر اور کردار موثر ہو جائیں۔ اس کے برعکس اگر ان کرداروں کو عربی پس منظر

۱۔ سخن ہائے گفتنی ص ۶۹ ۲۔ ص ۳۱ ۳۔ شاعری اور شاعری کی تنقید ص ۱۵

۴۔ ص ۴۳

میں ہی پیش کر دیا جاتا تو سننے والوں کے دلوں میں نہ تو ان کی عظمت گھر کرتی اور نہ مرثیے کا مقصد حاصل ہوتا۔ انیس کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:۔

انیس نے اشخاصِ مرثیہ کی جو سیرت دکھائی ہے وہ نہ خالص عربی ہے نہ بالکل ہندوستانی بلکہ دونوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں ہندوستانیت عربیت سے زیادہ نمایاں ہے۔ بعض لوگ اس کو شاید قابلِ اعتراض سمجھیں لیکن اگر انیس یہ نہ کرتے تو نہ واقعہ کربلا کو خاص و عام میں یہ عظمت اور اہمیت حاصل ہوتی اور نہ امام حسین اور ان کے رفیقوں کی محبت اس طرح ہر دل میں گھر کرتی، نہ اہلِ ہند ان کو قابلِ تقلید نمونہ قرار دے سکتے اور نہ ان کے مصائب کو اپنی ذاتی مصیبتوں کی طرح محسوس کر سکتے[1]۔

لگ بھگ اسی خیال کا اظہار پروفیسر زورؔ نے بھی کیا ہے۔ آپ فرماتے ہیں:۔

میر انیسؔ نے جن نسائی سیرتوں کو پیش کیا ہے ان میں ایک حد معینہ تک ہندوستانی فطرت کو بھی شامل کر لیا ہے[2]۔

یعنی اردو مرثیوں، خصوصاً میر انیس کے مرثیوں میں جو کردار ہیں ان کی سیرتیں عربی ہیں لیکن ان سیرتوں میں ہندوستانی عناصر بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ نتیجہ وہی ہے کہ یہ سیرتیں عربیت اور ہندوستانیت سے مرکّب ہیں۔ لیکن اردو مرثیے کے کسی نقاد سے اگر یہ کہا جائے کہ اس ترکیب کا تجزیہ کر کے ہندوستانی اور عربی عناصر کی علیحدہ علیحدہ نشان دہی کیجیے تو شاید اسے اپنی ناکامی کا اعتراف کرنا پڑے اس لیے کہ اشخاصِ مرثیہ کا عرب کی سرزمین سے اتنا ہی تعلق ہے کہ ان کا تاریخی پس منظر عربی ہے ورنہ مرثیوں کے واقعات میں جب یہ اشخاص رونما ہوتے ہیں تو یہ خالص ہندوستانی کردار ہوتے ہیں اور ان کی ہندوستانی سیرتیں شاعر کی اپنی شعوری کوشش کا نتیجہ بھی نہیں ہوتیں جیسا کہ اوّل الذکر حوالے سے عیاں ہے کہ "اگر انیس ایسا نہ کرتے تو نہ واقعہ کربلا کو خاص و عام میں یہ عظمت اور اہمیت حاصل ہوتی...... اور نہ اہلِ ہند ان کو قابلِ تقلید نمونہ قرار

۱۔ روحِ انیس لکھنؤ ص ۴۰ ۲۔ بحوالہ ادب فکر و سماج ص ۲۵

دے سکتے۔" یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا انیس نے (یا دیگر مرثیہ نگاروں نے) شعوری کوشش سے ان کرداروں کا ہندوستانی کرن کیا ہے؟ یا یہ کردار ان کے اس لاشعور کی پیداوار ہیں جس کے تلازمے ان کے عہد اور معاشرے سے ملتے ہیں اور جو تنقید کے نفسیاتی دبستاں کے نزدیک ادبی تخلیق کے لیے ذمے دار ہوتا ہے یوں بھی ایک ہندوستانی شاعر جس نے ہندوستانی سماج میں آنکھ کھولی ہندوستانی تہذیب و تمدن اور رسم و رواج نے جس کے شعور کی تربیت کی، جس کا مخاطب ہندوستانی سماج ہے وہ اپنی شاعری میں ہندوستانیت کو پیش نہ کرے گا تو کیا کسی اجنبی سماج کی نمائندگی کرے گا۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ایک طرف تو ادب کو سماج کا عکس کہا جاتا ہے دوسری طرف مرثیے کو ادبی صنف شاعری مان کر ان کے ہندوستانی عناصر پر ناک بھوں چڑھانا، یا ان عناصر کی تاویل پیش کرنا مرثیے کو دوہرے معیار پر جانچنے کا عمل ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اردو مرثیے بھی اسی طرح اپنے سماج کے عکّاس ہیں جس طرح اردو غزل یا مثنوی، بلکہ کچھ زیادہ ہی، اور یہی مرثیے کی کامیابی کی دلیل ہے کہ اس نے اپنے سماج کی بھرپور ترجمانی کی ہے اور اپنے قاری یا سامع کے مشاہدات و تجربات کا پورا پورا ساتھ دیا ہے۔ اس طرح نہ تو وہ شخصیتیں بگڑی ہیں جن کو مذہبی تقدس حاصل ہے نہ واقعۂ کربلا کی تاریخی حیثیت اور اصلیت پر کوئی اثر پڑا ہے۔ چونکہ مرثیے کا تاریخی واقعہ تو وہ خام مواد ہے جس کو شعور نے حاصل کرکے لاشعور کے حوالے کر دیا ہے جس کے بعد تخئیل نے ان کو اپنے مشاہدے پر ڈھالا ہے اس لیے مرثیے کے کردار اور واقعات کو تاریخی حقیقت نگاری کے پیمانے پر نہیں جانچنا چاہیے بلکہ اس حقیقت پر جانچنا چاہیے کہ شاعر کا تخئیل جب کسی کردار یا واقعے کو پیش کرتا ہے تو یہ عملاً کسی سماجی اصلیت کو پیش کرتا ہے نہ کہ فی نفسہٖ اس کے وقوع کو۔ اس کے برعکس شاعر اگر اپنے شعور سے کام لے کر تاریخی حقیقت نگاری پر آمادہ ہو جائے تو وہ ایک مورّخ کا فریضہ انجام دینے میں تو کامیاب ہو سکتا ہے لیکن ایسی شاعری تخلیق نہیں کر سکتا جس کا نمونہ علی اکبر کی رخصت کا وہ منظر ہے جو ابھی زیر بحث رہا ہے۔ نیز مرزا دبیر نے رخصت کے

جو مناظر اپنے مرثیوں میں پیش کیے ہیں ان میں یہ کامیاب ترین مثال ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مرزا دبیر رخصت کے موضوع میں ہر جگہ کامیاب نہیں ہیں اور کوئی بھی شاعر ایک معیار کو ہر جگہ برقرار رکھ بھی نہیں سکتا لیکن موضوع شاعر کے رجحانات کا ضرور پتہ دیتا ہے اور زیر نظر موضوع پر بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرزا دبیر رخصت کے موضوع میں مجموعی طور پر وہاں زیادہ کامیاب ہیں جہاں وہ نسوانی کرداروں کو پیش کرتے ہیں اور ان کرداروں کے واسطے سے ہندوستانی معاشرت کے نقشے قائم کرتے ہیں اس کے علاوہ موضوع حزنیہ ہونے کی وجہ سے بھی دبیر یہاں زیادہ کامیاب رہے ہیں اور بڑے پُرتاثیر اور المناک مناظر پیش کیے ہیں۔

آمد

رخصت کے بعد مرثیے میں آمد کا موضوع پایا جاتا ہے جب کہ مرثیے کا ہیرو رخصت کے بعد میدانِ جنگ میں وارد ہوتا ہے تاہم جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہ ضروری نہیں کہ آمد کا موضوع ترتیب اجزا کے مطابق ہی نظم کیا گیا ہو بلکہ کبھی تو مرثیے میں "چہرے" کے بعد ہی 'آمد' کا ذکر ہوتا ہے اور کبھی مرثیہ آمد ہی سے شروع ہوتا ہے۔ مثلاً

ع کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے[1]

یا ع آمد ہے خداوندِ شجاعانِ زمن کی[2]

موضوع کی یہ بے ترتیبی اس وجہ سے ہے کہ مرثیوں میں اس کے سارے اجزا کی پابندی کبھی نہیں کی گئی۔ البتہ ایسے مرثیے جن میں جنگ کا موضوع بالالتزام نظم کیا گیا ہے وہاں ہیرو کی آمد کو بھی اس التزام میں شریک کر لیا گیا ہے۔ اور اس عنوان کے تحت چوں کہ ہیرو کی شان و شوکت، حسن و جمال، رعب و دبدبہ اور شجاعت و بہادری کا اظہار کیا جاتا ہے نیز اس کی آمد کا فوج مخالف پر جو اثر ہوا ہے اس کا تذکرہ ہوتا ہے جو

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ ۳ ۲۔ مرثیہ غیر مطبوعہ

بالواسطہ ہیرو کی توصیف ہی میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ اس طرح "آمد" کا موضوع مدحیہ ہونے کی وجہ سے مرثیے میں قصیدے کا مقام ہے جس کا حق بغیر مبالغے کے ادا نہیں ہو سکتا۔

مرزا دبیر کے مرثیوں میں آمد کی یہ جملہ خصوصیات پائی جاتی ہیں اور رخصت کی طرح یہ موضوع چونکہ نفسیاتی دروں بینی، جذبات نگاری اور محاکات کا محل نہیں ہوتا اس لیے شاعر نے ان ذمہ داریوں سے آزاد اپنے مذاق علمی و شعری سے کام لے کر مضمون آفرینی اور مبالغے کی وہ شان دکھائی ہے جس نے واقعے کو واہمے سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ اب اسے صرف مذہبی عقیدت ہی تسلیم کر سکتی ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں دبیر کے یہاں کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ عون و محمد جنگ کے واسطے میدان میں وارد ہوتے ہیں:۔

زینب کی محبت پہ حرم میں ہوا محشر — اور اکبر و اصغر کے پھرے گرد وہ صفدر[۱]
اعداد نادِ علی پڑھ کے برآمد ہوئے باہر — اک بیشے سے دو شیر نکل آئے برابر

رہ گیر ہوئے غش کہ دلیر ایسے بھی کم ہیں
آ ہوئے حرم سنتے تھے یہ شیرِ حرم ہیں

یہ مل کے برادر سے برادر کا نکلنا — ظلمات سے ہے خضر و سکندر کا نکلنا
یا بہرِ وغا جعفر و حیدر کا نکلنا — یاد آگیا شمشیر دو پیکر کا نکلنا

دَور ایسے فلک نے بھی بدلتے نہیں دیکھے
اک برج سے دو چاند نکلتے نہیں دیکھے

خود قوسِ فلک سہم کے اب گوشہ نشیں ہے — بہرام کہیں گور کہیں روح کہیں ہے
جلاّد فلک مردوں میں اب زیرِ زمیں ہے — قبضہ بھی مہِ نو کی سروہی پہ نہیں ہے

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۲ مرثیہ ۶ (قرآن سے فضیلت دُر و مرجاں کی عیاں ہے)

نوٹ:۔ نادرات دبیر مرتبہ ڈاکٹر سید صفدر حسین میں مطلع یوں ہے "سبطین علی رونقِ میدانِ وغا تھے" اس کے علاوہ ان کے یہاں کچھ بندوں کا اختلاف بھی ہے۔

اے صلِّ علیٰ عون و محمد کا تجمّل
حیدر کا تجمّل ہے محمد کا تجمّل

مرثیے میں "آمد" وہ مقام ہے جہاں سے میدانِ جنگ کا نقشہ شروع ہو جاتا ہے اس تعلق سے موضوع کا تقاضا یہ ہے کہ ہیرو کی آن بان، اس کی شجاعت و بہادری، اس کی آمد کا میدان جنگ پر اثر، دشمنوں پر خوف و ہراس یا ان کے کسی اور ردعمل کا اظہار ہو تا کہ ان مضامین کی مدد سے آمد میں جنگی فضا کو برقرار رکھا جا سکے اگرچہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ اپنے ہیرو کی تعریف میں ہر ممکن مبالغے سے کام لے تاکہ دشمنوں پر اس کی برتری قائم رہے لیکن اسے یہ خیال بھی رکھنا چاہیے کہ وہ اپنے ہیرو کو میدانِ جنگ میں پیش کر رہا ہے نیز اس کا موضوع صرف مدحیہ (بزمیہ) ہی نہیں بلکہ رزمیہ بھی ہے اس لیے شاعر کو یہ دونوں آہنگ اس طرح ساتھ لے کر چلنا ہے کہ ان دونوں کے امتزاج سے وہ تیسرا آہنگ نمایاں ہو جائے جس سے آمد کا منظر کھلتا ہو۔ ایسا نہ ہو کہ یہ دونوں آہنگ دو متوازی خطوط قائم کر لیں اور ہر موضوع منفرد ہونے کی وجہ سے دونوں کو کسی ایک عنوان کے تحت نہ رکھا جا سکے۔ دبیر کے یہاں آمد کا موضوع فن کی اسی خامی کا پتہ دیتا ہے۔ مثلاً زیرِ بحث بندوں میں جہاں مرزا دبیر یہ کہتے ہیں:—

اک بیشے سے دو شیر نکل آئے برابر
یا بہرِ وغا جعفر و حیدر کا نکلنا یاد آ گیا شمشیر دو پیکر کا نکلنا
خود قوسِ فلک سہم کے اب گوشہ نشیں ہے بہرام کہیں گور کہیں روح کہیں ہے
جلّادِ فلک مردوں میں اب زیرِ زمیں ہے قبضہ بھی مہِ نو کی سروہی پہ نہیں ہے

ان مصرعوں میں آمد کا منظر پیش کرنے کے لیے شاعر نے ایک طرف تو تشبیہات سے کام لیا ہے جس کی مثال ابتدائی تینوں مصرعے ہیں دوسری طرف بعد کے چاروں مصرعوں میں میدانِ جنگ میں ہیرو کی آمد کے ردعمل کا اظہار کیا ہے جو رعایتِ لفظی کی نذر ہو گیا ہے اس پر بھی شاعر جنگ کے پس منظر میں ہیرو کی شخصیت کا ایک خاکہ ابھر

آمد کا ایک تصور اجاگر کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن اسی کے ساتھ جب وہ یہ کہتا ہے

اک برج سے دو چاند نکلتے نہیں دیکھے
اے صل علیٰ عون و محمد کا تجمل
حیدر کا تجمل ہے محمد کا تجمل

تو یہاں آمد کا رزمیہ آہنگ ٹوٹ جاتا ہے اور قاری ایک مختلف (جمالیاتی) فضا کو محسوس کرتا ہے قاری کا یہ احساس اس لیے نہیں جاگتا کہ جنگ کا ہیرو جلال و جمال کا پیکر نہیں ہو سکتا بلکہ اس لیے کہ جہاں جلال کو نمایاں کرنا ہے وہاں جمال کا فروغ آہنگ پر اثر انداز ہوگا اور یہی کیفیت زیر بحث بندوں میں پائی جاتی ہے۔

سطور بالا میں کہا گیا تھا کہ مرزا دبیر نے آمد کا موضوع اپنی مضمون آفرینی کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ اس مقصد کے لیے دبیر نے ان بندوں میں خاصی تشبیہات صرف کی ہیں لیکن دبیر کے یہاں اک نقص یہ ہے کہ جب وہ اپنی خیال آرائی پر آتے ہیں تو اس جھونک میں سامنے کی جزئیات کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں جس کی مثال یہ مصرع ہے۔

ظلمات سے ہے خضر و سکندر کا نکلنا

اگر مرزا دبیر نے واقعے کی جزئیات پر توجہ دی ہوتی تو ان کی نظر اس مصرعے پر ضرور ہوتی

اور نادِ علی پڑھ کے برآمد ہوئے باہر

اور تب انھیں یہ احساس ہوتا کہ عون و محمد کا باہر آنا اور ظلمات سے خضر و سکندر کا نکلنا ان دونوں واقعات کے درمیان کیا مماثلت ہے۔ اس کے علاوہ ان تشبیہات و صنائع کے استعمال نے بھی آمد کے منظر پر اثر ڈالا ہے مثلاً قوسِ فلک کا سہم کے گوشہ نشین ہونا۔ بہرام کہیں گور کہیں، مہ نو کی سپر ہی یا جلادِ فلک ایسے النکار ہیں جس سے شاعر کی قوت بیان کا تو پتہ چلتا ہے لیکن خود میدانِ جنگ پر ہیرو کی آمد کا کیا اثر ہوا ہے اس کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔ ان امور کی وجہ سے آمد کی اس مثال کو کامیاب کہنا بہت مشکل ہے۔

دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ امام حسین میدانِ جنگ میں برآمد ہوتے ہیں :-

آمد بہار کی چمن کربلا میں ہے — خوشبو گلِ بہشت کی خاکِ شفا میں ہے
فوج ظفر رکاب امام ہدا میں ہے — ہر جزو کل وظیفۂ صلِّ علیٰ میں ہے
چاند ایسا ہو بدر شہ بدر و حنین سا
نانا ہو مصطفےٰ سا نواسہ حسین سا

شہرت ہے شہر شہر جلالت جہاں جہاں — زیں بوس مہر و ماہ زمیں بوس آسماں
شرِ خیبر کہتا ہے آفت اماں اماں — ناقوس کو پکارتے ہیں بت اذاں اذاں
باطل پہ حق تو شبہ پہ غالب یقین ہے
غل ہے کہ دین دین محمد کا دین ہے

کیسا عزیز یوسف کنعاں جلو میں ہیں — فرشی پیادہ عیسیٰ دوراں جلو میں ہیں
تھامے عصا کو موسیٰ عمراں جلو میں ہیں — جنات کیا جناب سلیماں جلو میں ہیں
روز ازل سے کل کی نجات ان کے ہاتھ ہے
بندوں کا کیا حساب خدا ان کے ساتھ ہے

واضح کیا جا چکا ہے کہ آمد کا تعلق میدان جنگ سے ہے اس لیے موضوع کی بنیادی شرط زبان و بیان کا رزمیہ آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ ہیرو کی آمد ایک ایسا واقعہ ہے جس کے درجہ بدرجہ وقوع کو اس موضوع کے تحت پیش کیا جانا چاہیے اس لیے کہ ہر واقعہ اپنے کچھ ارتقائی مدارج سے ضرور گزرتا ہے یہ کسی مکمل کیفیت کا نزول نہیں ہوتا۔ اس معیار پر اگر زیر نظر بندوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میدان جنگ میں ہیرو کے آنے کا انداز کیا ہے، اس کی آمد کا میدان جنگ پر کیا اثر ہوا فوج مخالف کی طرف سے کس ردِ عمل کا اظہار کیا گیا۔ البتہ اتنا تو پتہ چلتا ہے کہ میدان جنگ میں ہیرو کی آمد گویا آمد بہار ہے اس کے علاوہ ہیرو کی شان و شوکت، دبدبۂ جلال، مراتب و بزرگی اور عزت و وقار کے سارے سامان تو مہیا کر دیے ہیں اور ہیرو کی تعریف میں شاعر کے تخیل نے ہر اس مضمون کو نظم کر دیا ہے جو اس کی پرواز کے دوران اسے ملتا رہا ہے لیکن اثر یہ ہوا

ا۔ دفتر ماتم جلد ۱۲ مرثیہ ۱۲ (آدم کا دادرس بنی آدم میں کون ہے)

ہے کہ خیال آرائی، مضمون آفرینی، مبالغہ پسندی اور صنعت گری کے اظہار نے رزمیہ آہنگ ختم کرکے بزمیہ آہنگ کو نمایاں کر دیا ہے جو دراصل اردو کے روایتی قصیدے کا فن ہے لیکن نظم کا ہیرو میدانِ جنگ میں وارد ہوا ہے تو واقعے کی اصلیت کیا ہے؟ اور یہ اصلیت اپنے کس ارتقا کو پہونچی ہے؟ دبیر نے اس کی طرف کوئی توجہ نہیں دی ہے جس کی وجہ سے یہ مثال بھی دبیر کے صنائع بدائع، مضمون آفرینی اور مبالغہ پسندی کے سوا فن کے کسی ارتقا کو پیش کرنے سے قاصر ہے۔

ایک موقع پر حُر کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو:-

القصہ ہو کے شہ سے رخصت وہ میہماں گھوڑے پہ چڑھ کے جانب میداں ہوا رواں[1]
شان و شکوہ حُر کی کروں کس طرح بیاں قدسی بھی کہہ رہے تھے کہ اللہ رے جواں
یہ روشنی دینِ محمد جبیں پہ ہے
سائے سے ایک برق چمکتی زمیں پہ ہے

ڈالا تھا جو کماں کو گلے میں باآب و تاب خورشیدِ رخ چمک رہا تھا اس میں بے حساب
یہ حال دیکھ دیکھ کے سب از رہِ ثواب کہتے تھے بس کہ قوس میں آیا ہے آفتاب
محبوسِ غم جو روح تھی اس میہمان کی
خم ہو گئی تھی پشت الم سے کمان کی

چشمِ زرہ میں ڈھال کی مردم صفت تھی جا قرصِ سیاہ چشمِ زرہ اس کی تھی شنا
جوہر کا تیغ حُر کی کہوں کیا میں مرتبا لکھی ہوئی تھی سیفی پہ سیفی کی یہ دعا
کیا دخل ہے قریب جو سایہ بھی آسکے
سہواً جو آئے پھر نہ سلامت وہ جا سکے

کیا حُر کے میں ثباتِ قدم کا کروں بیاں ثابت قدم جہان کے سب کے ہوں مدح خواں
ہلنے کا نام لے نہ کبھی پا تو کا نشاں گر ہووے زلزلہ کبھی آفاق میں عیاں

۱- دفترِ ماتم جلد ۲ مرثیہ ۵ (خورشید آسماں نے جو الٹا نقاب کو)

حُر کے قدم کا ہووے نشاں جس مکان میں
اتنی زمیں کو ہووے نہ جنبش جہان میں

ان بندوں کے مطالعے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر میدان جنگ میں اپنے ہیرو کی آمد کے منظر کو فنی نقطہ پیش تو کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کی خاطر انہوں نے کچھ لوازمات بھی فراہم کیے ہیں مثلاً گھوڑے پر چڑھ کر میدان جنگ کی طرف روانہ ہونا، گلے میں کمان کا لٹکنا، ڈھال اور زرہ کا بدن پر سجنا اور ہیرو کا میدان جنگ میں ثابت قدم رہنا ایسے خصائص ہیں جو ہیرو کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں اس کے علاوہ ان جنگی اصطلاحات نے بھی رزمیہ تاثر کو کسی حد تک برقرار رکھا ہے لیکن مرزا دبیر نے اس واقعے کے اظہار میں جس خیال آفرینی، مبالغہ آرائی اور ایجاد مضامین سے کام لیا ہے اس نے واقعے کی اصلیت پر بڑے دبیز پردے ڈال دیے ہیں مزید یہ کہ دبیر نے اسلحۂ جنگ میں کمان، تیغ اور ڈھال کے ایک ایک فرد کی تعریف و تعلیل پر اتنا زور بیان صرف کیا ہے کہ خود اپنے ہیرو کو فراموش کر بیٹھے ہیں۔ اس کے علاوہ آخری بند میں مبالغہ اتنا غیر مطبوع ہے کہ مضمون آرائی کا سارا زور ہوا ہوگیا ہے یہی حال تشبیہات کا بھی ہے۔ مجموعی طور پر ان بندوں کی ساری فضا اتنی اجنبی ہے کہ قاری کا تجربہ ان میں سے کسی بھی واقعے کو محسوس کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ نتیجے میں اس کے ذہنی افق پر حیرت و استعجاب کے سوا کوئی دوسرا منظر نہیں کھلتا۔ تاہم مرزا دبیر کا جوزہ بیان ہے اگر وہ اس کو قابو میں رکھیں اور اپنی قوتِ ایجاد، تخیل کی پرواز اور صنعت کاری کے فن کو احتیاط سے استعمال کریں تو وہ اچھے مرقعے پیش کر سکتے ہیں۔ اس طرح کا ایک مرقع ملاحظہ ہو حضرت عباس جنگ کے لیے آتے ہیں:۔

خیبر شکن کے لال کی آمد ہے صف شکن — گرتی ہے فوج فوج پہ پڑتا ہے رن پہ رن[1]
تیغ خدا کی تیغ کا سایہ ہے تیغ زن — غلطاں کہیں قدم ہے کہیں سر کہیں بدن

۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرثیہ ۲۲ (کس کا علم حسین کے منبر کی زیب ہے)

نہ حوصلہ نہ بغضِ امامِ مبیں رہا
اب دل میں بھاگنے کے سوا کچھ نہیں رہا

آمد کے غلغلے سے پراگندہ ہوش ہیں | قبریں کفن سے مردوں کی پنبہ بگوش ہیں
گاہک اجل کے شامیٔ ایماں فروش ہیں | بازار مثلِ شہرِ خموشاں خموش ہیں

پیدل جلو میں خضر اور الیاس آتے ہیں
اک دھوم ہے کہ حضرتِ عباس آتے ہیں

آمد کے موضوع پر سابقہ مثالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے جب زیرِ نظر بندوں تک پہونچتے ہیں تو ذہن آمد کے ایک ایسے مخصوص آہنگ سے مانوس ہو چکا ہوتا ہے جس میں رزمیہ گھن گرج اور زبان و بیان میں TEMPO کی شدت کا احساس ہوتا ہے اور جسے اردو مرثیوں میں 'آمد' کی عمومی فضا کا نام دیا جا سکتا ہے یعنی الفاظ کا شکوہ، بیان کا جوش و خروش، ہیرو کی سطوت و دبدبہ نیز اس کے اثر سے نظمِ جہاں کی ابتری وغیرہ وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنہیں مرزا دبیر نے آمد کے عنوان سے نظم کیا ہے۔ قاری کے ذہن میں مرزا دبیر کی 'آمد' کا یہی آہنگ ہوتا ہے جب وہ زیرِ بحث بندوں تک پہونچتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ یہاں مرزا دبیر موضوع کا حق ادا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ یہاں شاعر کے تخیل نے اس واقعے کو نظم کیا ہے کہ میدانِ جنگ میں جناب عباس کا ورود ہو رہا ہے۔ آپ کے رعب و دبدبہ کا یہ عالم ہے کہ دشمن کی ساری افواج میں ایک ابتری پھیل گئی ہے اور فرار کے عالم میں بھاگنے والوں کا سر کہیں ہے، بدن کہیں اور قدم کہیں ہے اور عموماً ایسے موقع پر جب ایک انبوہِ کثیر عالمِ خوف و ہراس میں فرار کی راہ اختیار کرتا ہے تو اس وقت یہ منظر عجیب و غریب نہیں ہوتا اس لیے ایک عمومی مشاہدے اور تجربے سے مناسبت ہونے کے سبب واقعے میں اصلیت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے اس حقیقت کے باوجود کہ شاعر نے یہاں مبالغے سے بھی کام لیا ہے اگرچہ اس نے نہ تو مضامین کے انبار لگائے ہیں نہ پر شکوہ الفاظ کی خوشہ چینی کی ہے۔ نیز واقعے کی اصلیت اور زبان میں سلاست و روانی کے علی الرغم موضوع کو بیان کے طنطنے اور رزمیہ گھن گرج سے محروم نہیں ہونے دیا ہے۔ البتہ

خلش اس وقت پیدا ہوتی ہے جب دوسرے بند میں اس مصرعے کو پڑھتے ہیں :-
" قبریں کفن سے مردوں کی پنبہ بگوش ہیں " اور خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش مرزا دبیر اپنے بیان کے جوش اور ایجاد کے ذوق میں قاری کو اس مقام پر نہ لے آتے جہاں مشاہدہ اور تجربہ اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے ۔ یہاں دبیر نے یہ تشبیہہ استعمال کی ہے کہ قبروں میں کفن پوش مردے ایسے لگتے ہیں جیسے قبروں نے کانوں میں روئی ٹھونس لی ہے ۔ حاصل تشبیہہ یہ ہوسکتا ہے کہ حضرت عباس کی آمد کا وہ شور برپا ہے کہ قبروں (مردوں) کے کان بھی پھٹے جا رہے ہیں یہ محاورہ تشبیہہ کا مفہوم ہوسکتا ہے لیکن خود تشبیہہ میں جو واقعہ ہے وہ قاری کے کسی تجربے یا مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتا ۔ بہر حال اس ایک مصرعے سے قطع نظر آمد کی یہ ایک اچھی مثال ہے جہاں زبان و بیان کا آہنگ خاصا فطری اور رزمیہ ہے اگرچہ دوسرے بند کی فضا اساطیری محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں خضر و الیاس کے تذکرے سے ماورائیت کا احساس بیدار ہوتا ہے البتہ رزمیہ کے نقطہ نظر سے ایسے واقعات حیرت و استعجاب کے سبب دلچسپی کا باعث بنتے ہیں اس لیے قابل قبول ہیں ۔ ایک جگہ امام حسین کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو :-

محشر کی ہے آمد کہ قیامت کی ہے آمد
یا دلبر خاتون قیامت کی ہے آمد
غل ہے کہ شہنشاہ اولوالعزم یہی ہے
جاں بخش جہاں بخش دم رزم یہی ہے

وہ پیش تھے لشکر میں وہ اب زیر و زبر ہیں
اب ذہن میں نے ظلم کے بیٹے نہ نہر ہیں
تنہا ہے ہر اک تن کہ نہ دل ہیں نہ جگر ہیں
سر ڈھونڈ رہا ہے کہ مرے ہوش کدھر ہیں
نے جوق ہے نہ بوق نہ دستہ نہ تمن ہے
محمور فقط ہیبت شبیر سے رن ہے

یہاں دبیر نے آمد کے سابقہ معیار کو برقرار رکھا ہے جس کی بنیادی خصوصیت بیان کا طنطنہ اور دبدبہ ہے ۔ واقعے کی اصلیت اور صداقت اس کے اضافی خصائص ہیں ۔
اس کے بعد ایک مرثیے میں جناب علی اکبر کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو :-

لشکر میں خبر دار یہ لے کر خبر آئے ہاں توبہ کرو شر سے کہ خیر البشر آئے
ہنس کر کہا سب نے کدھر آئے کدھر آئے چلانے لگا شمر وہ اکبر نظر آئے

تھا وہم کہ خالی شہ بیکس کا پرا ہے
گھر شیر خدا کا ابھی شیروں سے بھرا ہے

خدام ادب چرخ کو دوڑے کہ ٹھہر جا ہیبت نے کہا عمر عدو سے کہ گزر جا
کوفے نے صدا دی بن مرجانہ کو مر جا رن فتنے سے بولا کہ ابھی پار اتر جا

چھپنے کا تصور جو کیا عرش نے جی میں
کرسی نے کہا سایۂ ہم شکل نبی میں

اک عالم حیرت تھا چہ لاہوت چہ ناسوت سب جرم سے تائب تھے چہ ہاروت چہ ماروت
سب خوف سے تھے زرد چہ خورشید چہ یاقوت سکتہ تھا سلاطین کو نہ تخت اور نہ تابوت

بے خود جو کیا رخ درخشاں کی چمک نے
بالائے زمیں ٹیک دئے ہاتھ فلک نے

گزشتہ دو مثالوں میں موضوع کی رعایت سے بیان کے طنطنے اور زبان کی روانی کا ذکر کیا گیا ہے جس کی ایک خوبی یہ ہے کہ قاری کا ذہن رزمیہ تاثر سے خاصا مغلوب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد زیر نظر مثال پر آئیے تو زبان کی سلاست و فصاحت، بیان کا طنطنہ اور جوش، واقعے کا رزمیہ آہنگ اور تخییل کی جولانی سے مل کر نظم کا TEMPO بہت شدید ہو گیا ہے۔ اس TEMPO کی شدت میں شاعر مضامین کی تلاش میں راستے سے بھٹک گیا ہے اور وہ اپنے ہی خیال کو محور بنا کر گردوپیش کی فضا قائم کر رہا ہے اگرچہ یہ فضا زبان و بیان کے شدید آہنگ سے مل کر بنی ہے لیکن اس نے قاری کے ذہن کو پوری طرح اپنی تحویل میں لے لیا ہے اور وہ آمد کی کیفیت کو نہ صرف ذہن بلکہ اعصاب پر بھی محسوس کرتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کیفیت کا وجود شاعر کے تخیل کے سوا خارج میں کہیں نہیں ملتا مثلاً "خدام ادب چرخ کو بولے کہ ٹھہر جا۔"

۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۳۶ (سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل)

چھپنے کا تصور جو کیا عرش نے جی میں
کرسی نے کہا سایۂ ہم شکل نبی میں
سکتہ تھا سلاطین کو نہ تخت اور نہ تابوت

یہ مصرعے خارج میں کسی واقعے کو پیش کرنے کے بجائے صرف شاعر کی قوت تخئیل کا پتہ دیتے ہیں۔ اس قوتِ تخئیل کا سماں مرزا دبیر کے یہاں عمومی حیثیت میں نظر آتا ہے اس کے سہارے انھوں نے آمد کے ایسے مرقعے پیش کیے ہیں اور ایسی کیفیت طاری کی ہے جہاں قاری کے مشاہدے اور تجربے کے پانو تو شل ہو جاتے ہیں اور اسے حواس کے قدموں سے چلنا پڑتا ہے یہاں مرزا دبیر اسی حد تک اپنے موضوع میں کامیاب ہیں کہ حواس آمد کی کیفیت سے ضرور متاثر ہوتے ہیں اور الا ماشا اللہ یہ تاثیر اصلیت اور صداقت کی پیداوار بھی ہوتی ہے۔

سراپا

'سراپا' جدید مرثیے کا ایک غنائی موضوع ہے جو دراصل مرثیے میں لکھنوی غزل کی نمائندگی کرتا ہے اگرچہ غنائیت اور مرثیہ (رثائیت) دو مختلف النوع موضوعات ہیں جن کے درمیان کوئی معنوی ربط نہیں پایا جاتا لیکن مرثیے کے دامن کو وسیع تر کرنے اور مختلف موضوعات پر قلم فرسائی کی گنجائش پیدا کرنے کے لیے مرثیے میں 'سراپا' کو داخل کیا گیا۔ بظاہر تو یہ تشکیل جدید کا کارنامہ ہے تاکہ اہل بیت کرام کی مدح وستائش کے نئے انداز اور مواقع فراہم کیے جائیں۔ اس لیے کہ جدید مرثیہ اہل بیت کا قصیدہ بھی ہے لیکن اس کے پس منظر میں لکھنؤ کے مخصوص سماجی رجحانات اور ادبی میلانات تھے اور تیسرے باب میں دبیر کے عہد پر بحث کرتے ہوئے ان محرکات کو واضح کیا بھی جا چکا ہے جن کی وجہ سے 'سراپا' جدید مرثیے کے موضوعات میں شامل ہوا پھر بھی موضوع کے تعلق سے یہاں مزید بحث غیر مناسب نہیں رہے گی۔

دلّی کے مقابل جب لکھنؤ کے سماج نے اپنے تہذیبی، ثقافتی، اور ادبی رجحانات

کی سمتوں کا تعین کیا تو تاریخ نگاروں نے انھیں فارغ البالی، فضول خرچی، عیش پرستی وحسن پرستی، تکلف وتصنع بے حجابی اور جنسی بے راہ روی جیسے نام دیے جو لکھنوی سماج کے ظاہری امتیازات تھے اور جنھوں نے ادب کو براہ راست متاثر کیا تھا میر وسودا کے بعد شاعری کا رنگ بدلا، عشقیہ مثنویاں لکھی گئیں، ریختی اور ہزل گوئی کا راستہ ہموار ہو، نسواں مزاجی کو شاعری میں درخور حاصل ہوا، مبتذل اور عامیانہ خیالات کا اظہار کیا جانے لگا۔ حسن کے ظاہری لوازم، لب و دنداں، زلف وکمر، رخ روشن، پنجۂ مرمریں اور دست حنائی کے مضامین کو فروغ حاصل ہوا۔ ان مضامین کے استعمال نے بالواسطہ صنعت گری کو بھی ترقی دی۔ ادب میں ان جملہ خصوصیات کو دلّی کی داخلیت کے مقابل خارجیت کی اصطلاح سے نوازا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے داخلیت اور خارجیت کی یہ بحث کچھ لوگوں کے لیے ناپسندیدہ ہو۔ یوں بھی اب یہ موضوع کافی فرسودہ ہو چکا ہے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ ادب کی تاریخ میں شاعری کے ظاہری لوازم اور مخصوص لسانی میلانات اس دور کے لکھنؤ کی سب سے بڑی پہچان ہیں۔ اور جب شاعری ظاہری لوازم اور زبان دانی کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے تو فکر و خیال سے اس کا علاقہ کٹ جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لکھنوی شاعری کا یہ خارجی آہنگ مع اپنے سماجی پس منظر کے دبستانِ دلّی کا آہنگ بھی رہا ہے لیکن دلّی میں اس خارجی آہنگ کے متوازی ایک صوفیانہ اور عارفانہ رو بھی ملتی ہے جس نے جذبے وخیال سے غزل کا رشتہ منقطع نہیں ہونے دیا۔ غزل اگر ظاہری حسن پرستی، عامیانہ جذبات اور رعایتوں کے اظہار کا وسیلہ تھی تو دلّی کے خانقاہی نظام سے بھی اس کا گہرا رشتہ تھا۔ دلّی کے اس متصوفانہ میلان کی طرح لکھنؤ میں بھی ایک متوازی رو (عزاداری) موجود تھی لیکن یہ رو تصوّف کی طرح غزل میں نہیں سما سکتی تھی اس کے لیے مرثیے کے دامن میں وسعت پیدا کی گئی۔

مرثیے کی اس وسعت پر ایک دوسرے نقطۂ نظر سے بھی روشنی ڈالی جا سکتی ہے یعنی دہلی میں مسلمانوں کے اقتدار نے جیسے جیسے زمانے کی منزلیں طے کیں ان کی سیاست کا دائرہ تاریخ کے صفحات پر محیط ہوتا چلا گیا اور قوم چند ایسے رسوم وعقائد کی پابند ہو کر رہ گئی

جو اس کے زوال کو تو نہیں روک سکے لیکن اخلاقی تائید ضرور بن گئے۔ اور وہ فکر و فلسفہ جو تصوّف کے واسطے سے مذہب میں راہ پا گیا تھا قومی زوال کو تو سہارا نہ دے سکا البتہ شاعری کو ابتذال کی راہوں پر چلنے سے ضرور روک لیا۔ اس طرح تصوّف کے عارفانہ اور اخلاقی مضامین شاعری کا تزکیہ کرنے کے کام آ گئے۔ اسی طرح اودھ کی بساطِ سیاست پر جب عیش و نشاط کا رنگ جما اور بے راہ روی نے ایک میلان کی صورت اختیار کی نیز شاعری بازاری اور عامیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنی تو اسے اخلاقی سہارا دینے کے لیے عزاداری اور مرثیے سے کام لیا گیا۔ تزکیۂ نفس کے لیے مجالس عزا کا انعقاد کیا جانے لگا اور یہ حقیقت ہے کہ لکھنؤ میں اگر مرثیہ نہ ہوتا تو دلّی کے عارفانہ آہنگ کے بعد اردو شاعری کو اخلاقی تائید کا ملنا ہی دشوار ہو جاتا لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنؤ کے مذاق نے شاعری میں جن چیزوں کو راہ دی مثلاً "سراپا" مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ کر اس کا تزکیہ کر دیا۔ لکھنؤ میں معشوق کا سراپا لکھنے کا عام رواج ہو گیا تھا اس کے قد و قامت، لباس، سج دھج، اور چال ڈھال کی تعریف شاعری کا موضوع بن گئی تھی مرثیے میں غزل کے اس خارجی آہنگ کو مذہبی جواز بھی حاصل ہو گیا اور یہاں اس کے حسن میں کمی نہیں آئی بلکہ اضافہ ہی ہوا اور شاعر کے توسنِ خیال نے وہ جولانیاں دکھائیں کہ حدِ ادراک سے بھی آگے نکل گیا۔

لکھنؤ کے ادبی مذاق نے زبان و بیان اور نزاکتِ خیال کی جو صورت اختیار کی تھی غزل اور مثنوی اس کی نمائندہ ہیں۔ مرثیے میں یہ آہنگ 'چہرہ' اور 'رزم' داخل ہو جانے کے بعد خاصا نمایاں ہو گیا تھا لیکن مرثیے کو چونکہ پورے لکھنوی سماج کا ترجمان بننا تھا اور حسن پرستی اس سماج کا شیوہ اس ذوق کی تسکین نہ چہرے سے ہوتی تھی نہ رزم سے۔ ادبی نقطۂ نظر سے ان موضوعات میں اظہارِ فن کے لاکھ مواقع سہی لیکن لذتِ کام و دہن کا وہ سامان نہ تھا جو غزل کے سراپا میں تھا۔ اس مقصد کے پیشِ نظر مرثیے میں سراپا داخل کیا گیا اور یہاں اس نے دوہرا عمل کیا یعنی ایک طرف تو ذوقِ غنا کی داد دی دوسری طرف جذبۂ مذہبی کو تسکین بھی دی، اور یہ واقعہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اسے مذہب کے لباس میں جس انداز سے پیش کیا ہے اس سے غزل کا سراپا ماند ہو کر رہ گیا ہے

شاعری کے اس موڑ کو اگر لکھنؤ کے مذاق غزل کی تطہیر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اس پس منظر میں دبیر کے یہاں 'سراپا' کا مطالعہ کیا جانا چاہیئے۔ دبیر نے بھی اس موضوع کو دو مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک تو اظہار فن۔ جس کی نمایاں خصوصیات صنائع لفظی و معنوی اور مضمون نگاری ہیں چنانچہ دبیر نے اس موضوع کے تحت اپنی فن کارانہ قوتوں کا اظہار بڑی بلند آہنگی کے ساتھ کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں لطافتِ زبان، نزاکت بیان، خیال آرائی و مضمون خیزی و صنائع بدائع کے اچھے نمونے ملتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ یہ مرثیہ گو بگڑا ہوا شاعر نہیں ہے بلکہ اس ماحول کا حقیقی نمائندہ ہے۔ جس کا تعارف تکرار کے ساتھ اوپر پیش کیا جا چکا ہے دوسرے یہ موضوع اظہار عقیدت کا وسیلہ بھی بنا ہے۔ جوں کہ مرثیے کے افراد وہ مذہبی شخصیتیں ہیں جن کے مراتب اور عز و وقار کی حدوں کو عقیدت تسلیم نہیں کرتی۔ اس لیے مبالغہ چاہے اغراق ہو یا غلو جواز کی حدوں سے باہر نہیں جاتا دبیر کو اس صورت حال کا پورا پورا احساس رہا ہے چنانچہ جہاں جہاں دبیر نے اپنے مذاق شعر کا اظہار کیا ہے وہاں وہاں اپنی عقیدت کو تسکین بھی دی ہے۔

'سراپا' کے عنوان سے مطالعۂ دبیر کا یہ ایک پہلو ہے۔ دوسرا پہلو شاعری کے وہ لوازم اور موضوع کے مقاصد و تقاضے ہیں جن کی تلاش ہم دبیر کے اوائل عہد سے کرتے آرہے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ فرد جس کا 'سراپا' نظم کیا گیا ہے اس کی شخصیت کیا ہے؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ 'سراپا' میں حسن و جمال کا ذکر ہوتا ہے۔ اس لیے موضوع کی رعایت ایک خاص عمر اور شخصیت کا تقاضا کرتی ہے۔ اردو مرثیوں میں سب سے پہلے میر ضمیر نے جب بالتفصیل سراپا نظم کیا تو شخصیت علی اکبر کی تھی اور روایت چوں کہ یہ ہے کہ علی اکبر اہل بیت میں نہایت حسین و جمیل شخصیت تھے اور معرکۂ کربلا کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال تھی۔ اس لحاظ سے یہ سراپا نہایت موزوں تھا لیکن جب یہ روایت چل نکلی تو اصحاب کربلا میں ہر شخص کے حال میں سراپا لکھا گیا چنانچہ دبیر کے مرثیوں میں عون و محمد، اکبر و قاسم، عباس، امام حسین، حُر حتیٰ کہ حبیب ابن مظاہر

کا بھی سراپا مل جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سراپا کسی بھی شخص کا لکھا جا سکتا ہے لیکن شخصیت کی پہچان کو اگر ملحوظ نہیں رکھا گیا تو اب یہ سراپا شخصیت پر عیب بن جائے گا۔ مثلاً امام حسین کا سراپا لکھتے ہوئے اگر صفائے رخ اور کاکل سیاہ کو موضوع بنا لیا گیا تو یہ وہ مبالغہ ہوگا جس کا ساتھ عقیدت بھی نہیں دے سکتی۔

اس کے علاوہ 'سراپا' سے مرثیہ نگار کا مقصد کسی حقیقی مرقعے کو پیش کرنا کبھی نہیں رہا بلکہ جیسا کہ اوپر صراحت کی جا چکی ہے اس کا مقصد تو اظہار فن رہا ہے نتیجہ یہ کہ ہر وہ مضمون جو شاعر کے تخیّل کو سوجھا ہے وہ بلالحاظِ شخصیت سراپا میں نظم کر دیا گیا ہے۔ دبیر کے یہاں 'سراپا' میں یہ جملہ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ آگے ایسی مثالیں پیش کی جا رہی ہیں جن سے اس قول کی تائید ہوتی ہے یہاں سب سے پہلے عون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو:

ہر چہرے میں دو دو گل عارض جو کھلے ہیں — دو صورتوں میں چار کتب حق کے ملے ہیں[1]
جن بندوں کے لب ان کی تلاوت میں ہلے ہیں — دونے میں شرف آٹھ بہشت ان کے صلے ہیں

کیا لوحِ جبیں نور الٰہی سے بھری ہے
دیکھو ید بیضا پہ یہ توریت دھری ہے

گیسوئے رخ روئے کتابی کے قریں ہے — قرآن کا حافظ پر جبریل امیں ہے
اور موج دہن کوثر فردوس بریں ہے — دانتوں سے لطافت کا جہاں زیر نگیں ہے

دندان و دہن کی نئی تشبیہیں ملی ہیں
کلیاں سمنِ خلد کی کوثر میں کھلی ہیں

رعب آنکھ میں ایسا کہ ہیں پلکیں زبر و زیر — سب دیکھ کے بے ساختہ کہتے ہیں ارے شیر
یہ شیر نگہ سے ہیں سدا دست بہ شمشیر — دم میں سپر چرخ کے پھولوں کا کریں ڈھیر

ہے مدِّ نگہ معرکہ بچپن سے جو رن میں
پلکوں کی زرہ پہنی ہے آنکھوں نے بدن میں

۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ ۶ (قرآن سے فضیلت در و مرجاں کی عیاں ہے)

کیوں نور سے بینی کے نہ روشن ہو خدائی | اس شمع سے لَو عرشِ منور نے لگائی
ماتھے سے بنا عرشِ علا کی نظر آئی | ابرو سے خبر دودِ سرِ شمع کی پائی
پنکھے سے یہ آنکھوں کا جھپکنا نہیں کم ہے
سودا ہے کہ دریا میں دھواں شمع کا خم ہے

اوپر کہا جا چکا ہے کہ 'سراپا' سے شاعر کا مقصد اظہار فن رہا ہے اس کا مقصد کسی شخصیت کا خاکہ پیش کرنا نہیں ہے زیر نظر بندوں سے اس کی پوری پوری تائید ہوتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ سراپا دو افراد کے حال میں ہے لیکن دونوں کے درمیان کوئی وجہ تفریق نہیں ہے جس کی وجہ سے شخصیت کی بنیادی پہچان ہی ختم ہو گئی ہے البتہ شاعر کی اپنی قوت ایجاد' مضمون آرائی' خیال بندی، تشبیہات واستعارات اور شوکت بیان کا طلسم قاری کو ضرور مسحور کر لیتا ہے۔ مرزا دبیر کے بیان کی ایک خوبی یہ ہے جس کی طرف مولانا شبلی نے بھی اشارا کیا ہے[1]۔ کہ وہ بڑے عجیب وغریب دعوے کرتے ہیں اور پھر عجیب وغریب تشبیہات سے ان کو ثابت کرتے ہیں۔ یہ خصوصیت تیسرے بند کی ٹیپ سے واضح ہے

ہے مدِّ نگہ معرکہ بچپن سے جو رن میں
پلکوں کی زرہ پہنی ہے آنکھوں نے بدن میں

اسی کے ساتھ سراپا کا ایک نقص یہ ہے کہ اس کا بیان مسلسل نہیں ہے جس کی وجہ سے سراپا کے بند غزل کے اشعار کی طرح منفرد حیثیت رکھتے ہیں، اسی لیے اوپر کے بندوں میں، جو سلسلے وار نقل نہیں ہوئے ہیں، کسی عدم تسلسل کا احساس نہیں ہوتا۔ مرثیوں میں خصوصاً دبیر کے یہاں سراپا کی یہ عمومی خصوصیت ہے جو دراصل خود موضوع کا قصور ہے۔ چوں کہ شاعر کے لیے ایسا کوئی معیار نہیں کہ اسے سراپا کی تعریف کس عضو بدن سے شروع کرنی ہے اور کس ترتیب کے ساتھ اسے کہاں ختم کرنا ہے۔ نیز ہر عضو بدن کی تعریف بھی لازمی نہیں ہے۔ اس لیے سراپا اگر غزل کا موضوع ہے تو یہاں غزل کا

۱۔ موازنہ انیس ودبیر ص ۳۰

انتشار بھی ملتا ہے۔

دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ دربارِ یزید میں قیدیوں کو لایا جاتا ہے، یزید شمر سے جنگ کا حال دریافت کرتا ہے اس پر شمر جناب قاسم کی جنگ کی تمہید میں ان کا سراپا اس طرح بیان کرتا ہے:-

تیرہ برس کا سن تھا مہِ چاردہ کا نور ان کی نہ خاک پا نہ ہماری نگہ کا نور[1]
سبزہ نمود عارضوں سے مہر و مہ کا نور دھوپ اور بن گئی یہ بڑھا زم گہ کا نور
باہر کی زیب گھر کا اجالا وطن کا چاند
مہر رخ حسین کا ہالہ حسن کا چاند

چہرہ تھا بدر اختر تابندہ خال تھا رتبے میں وہ رسول یہ گویا بلال تھا
بھونچک بھوؤں سے دیدۂ صاحب کمال تھا ابرو کا بال بال بعینہ ہلال تھا
غصّے سے جب شکن ہوئی پیدا جبیں پر
اک اور ماہِ نو ہوا پیدا زمیں پر

دانتوں سے اور ہونٹوں سے تھا منکشف یہ حال گلے ہیں ہیرا کھا کے جناب حسن نے لال
دیکھیں مسیں نمود تو آیا یہی خیال شبر کے ہونٹ سبز تھے ہنگام انتقال
چرچا ہے منھ جو نزع میں اس خوش کلام کا
چھوٹا ہے رنگ ان کے لب سبز فام کا

رنگت کی جا بھری تھی گل رو میں نازکی تُلتی تھی ابروؤں کی ترازو میں نازکی
دکھلا رہی تھی بل خمِ گیسو میں نازکی نافے میں مُشک، مشک میں بُو، بو میں نازکی
باغوں کی جان پھول ہیں پھولوں کی جان عطر
اس کا پسینہ عطر تھا خود یہ جوان عطر

یہاں بھی سراپا کا وہی حال ہے جو سابقہ مثال میں یعنی کوئی حقیقی تصویر سامنے نہیں آتی البتہ پہلا بند کسی حد تک ایک حقیقی تصویر کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے سوائے

ا۔ سبع مثانی ص ۱۴۳ (اے صبح کیا ہوا جو ترا جیب چاک ہے)

اس مصرعے کے "دھوپ اُدس بن گئی پہ بڑھا رزم گہہ کا نور"۔ اس کے بعد مرزا دبیر مضامین کی ایجاد میں مصروف ہو گئے ہیں اس ایجاد مضامین کے واسطے سے انھوں نے اپنے ذہنی تعینات کا اظہار کیا ہے نہ کہ ایسی تصویر پیش کی ہے جس سے اصلیت یا فطرت کا رنگ جھلکتا ہو۔ حالاں کہ شاعر سے یہ توقع کی بھی نہیں جا سکتی کہ وہ ایسا سراپا پیش کرے جو حقیقت کی تصویر ہو۔ اس کے برعکس شاعر مبالغے سے بھی کام لیتا ہے، تشبیہات و استعارات کے بغیر اس کا کام چلنا مشکل ہے بلکہ وہ ایسا سراپا بھی پیش کرتا ہے جس پر صرف خیال آرائی کی مثال صادق آتی ہے اور خود دبیر کے یہاں ایسے نمونے ملتے ہیں لیکن قاری یہ سب کچھ شاعری سمجھ کر گوارا کر لیتا ہے کہ یہاں زبان و بیان کا لطف تو حاصل ہوتا ہے۔ لیکن زبان و بیان کے پردے میں شاعر اگر ایسے مضامین اور واقعات ایجاد کرنے لگے جس کو تائید صرف اس کی مذہبی عقیدت سے حاصل ہوتی ہو اور خارج میں کوئی مشاہدہ یا تجربہ اس کی تصدیق نہ کرتا ہو تو ایسے واقعات غیر فطری کہلاتے ہیں جو تنقید کی زد سے محفوظ نہیں رہ سکتے۔ زیر بحث سراپا کا سب سے بڑا عیب یہی ہے کہ اس کا پس منظر نہایت غیر فطری ہے کہ شمر دربار یزید میں جناب قاسم کے حسن و جمال کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے، "ان کی نہ خاک پا نہ ہماری نگہ کا نور"

باہر کی زیب گھر کا اجالا وطن کا چاند
مہر رخ حسین کا ہالہ حسن کا چاند

یہ دراصل مرزا دبیر کے اپنے ذہنی تعینات ہیں کہ ان کی عقیدت نے اہل بیت کے پیکر اسی طرح تراشے ہیں۔ یہ عقیدت واقعے کی فطرت پہ ان کی نظر نہیں پہونچنے دیتی جس کی وجہ سے وہ اقتضائے حال کو فراموش کر جاتے ہیں۔ یہی حال تشبیہ و استعارے کا ہے۔ تیسرے بند میں جناب قاسم کی مسیں بھیگنے کی جو تعلیل پیش کی ہے وہ صرف شاعر کی اپنی عقیدت کا اظہار ہے۔ اس طرح دبیر نے اس مرقعے کو بھی بگاڑ لیا ہے جو کم سے کم ان کے شعری آہنگ کی نمائندگی کرتا ہے۔

اس کے بعد جناب علی اکبر کا سراپا ملاحظہ ہو:۔

صورت گر رخسارۂ الفاظ و معانی	لکھتا ہے اب اکبر کا سراپائے جوانی
نازک بدنی، سرو قدی، غنچہ دہانی	افسردہ دلی، خستہ تنی، خشک زبانی
ترکیب بدن لکھیے جو سامانِ رقم ہو
انگشت و کفِ روح الامیں لوح و قلم ہو

یہ رخ ہے کہ آئینۂ قدرت کا ہے احوال	آئینہ ملے چہرے پہ گو خاک مہ و سال
اس آئینے کی تا بہ ابد ہوئے نہ تمثال	برسوں میں بھی اس شکل کا ہے کھینچنا اشکال
ممکن نہیں میں آج رخِ نیک بناؤں
اک ماہ کروں صرف تو رخ ایک بناؤں

مہ برج شرف کا ہے رخِ اکبرِ خوش خو	گہہ زلف میں گہہ زلف سے باہر ہے مہ رو
مشرق جو یہ گیسو ہے تو مغرب ہے وہ گیسو	کیا چہرہ ہے کیا زلف ہے کیا بینی و ابرو
بینی نے زیادہ کیا ابرو کے شرف کو
انگشت اشارا ہے مہ نو کی طرف کو

دو تیغیں یہ دو ابروئے پرخم ہیں عجب واہ	والد تو ہے ان کا عربستان کا شہنشاہ
اور والدہ ایران کی شہزادی ہے ذی جاہ	حقیت اکبر سے بھوئیں کرتی ہیں آگاہ
پایا ہے جو ماں باپ کا ورثہ تو عیاں ہے
اک تیغ حجاز ایک یہ تیغ صفہاں ہے

اس بند میں کرتا ہوں رقم آنکھوں کی مدحت	اغلب ہے کہ صاد اس پہ کرے خامۂ قدرت
ابرو کے تلے چشم ہے با حشمت و زینت	یا خم ہے سرِ شاخِ گلِ نرگسِ جنت
یاقوتِ لبِ لال پہ حیران نگہ ہے
ہے قدرتِ حق آتش و آب ایک جگہ ہے

چاہِ ذقنِ پاک کی تعریف کروں کیا	یہ بھید ہے پیدا ثمرِ روزِ بہی کا
یہ سیب زنخداں ہے قریبِ لبِ زیبا	یا سیبِ بہشتی لب کوثر پہ ہے پیدا

۱۔ دفتر ماتم جلد[۱] مرثیہ[۲] (گل گشتِ گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

واغنچۂ دل شہ کا ہے اس سیب کی بو سے
پڑھ پڑھ درود اس پہ سدا لیتے ہیں بوسے

یہ رتبے میں موسیٰ ہیں تو سینا ہے یہ سینہ کیا کوہ مناجات سے ہے دل کا قرینہ
پر جلوے میں سینا سے زیادہ ہے یہ سینہ دیکھے جو قمر شرم سے آجائے پسینہ

اس سدرہ پہ قربان دلِ جبریل امیں ہے
اس سدرہ کی الفت کے سبب سدرہ نشیں ہے

دبیر کے جس معیار شاعری کی طرف اوپر اشارا کیا گیا یعنی خیال آرائی، مضمون آفرینی اور نادر تشبیہات واستعارے، مرزا دبیر نے اس معیار کو یہاں بہ تمام وکمال محفوظ رکھا ہے اور اگر مرزا دبیر اپنے مرقعوں کو فن کی انھیں خوبیوں تک محدود رکھیں تو وہ اچھے نمونے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ اکثر مقامات پر اپنی ذہنی پرچھائیوں سے پیچھا نہیں چھڑا پاتے اور مرثیے کے تاریخی پس منظر میں اہل بیت کی مظلومی وبیکسی کو فراموش کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں چنانچہ جہاں جہاں ان تصورات کا عکس پڑتا ہے وہاں وہاں ان کے مرقعے بگڑ جاتے ہیں مثال کے لیے پہلے بند کا یہ مصرعہ دعوتِ نظر دیتا

ع افسردہ دلی، خستہ تنی، خشک زبانی

یہاں مرزا دبیر یہ فراموش کر گئے کہ وہ علی اکبر کا "سراپا" لکھ رہے ہیں جہاں انھوں نے یہ مصرعے بھی نظم کیے ہیں :۔

ع یہ رخ ہے کہ آئینۂ قدرت کا ہے تمثال
ع اس آئینے کی تاب ابد ہوئے نہ تمثال
ع مہ برج شرف کا ہے رخ اکبر خوش خو

اس بیان کے ساتھ دبیر کو علی اکبر کی تین دن کی بھوک پیاس اور مظلومی یاد آگئی اس طرح ان واقعات کا پرتو ڈال کر وہ ایک خوبصورت مرقع بگاڑ بیٹھے۔

جناب عباس اور امام حسین کا سراپا ملاحظہ ہو۔

مہرِ اوجِ فلکِ حسن وجمال ان کا ہے — ماہِ کامل ہے سوا اخترِ خال ان کا ہے[۱]
خوابِ جنت جسے کہتے ہیں خیال ان کا ہے — قہرِ معبود جو سنتے ہو جلال ان کا ہے
قامتِ راست کا ہر سروِ جناں شیدا ہے
قدِ طولانیٔ انور سے خجل طوبیٰ ہے

مطلع الفجر سے روشن ہے سوا پیشانی — دے ضیا صبح کو گر ناصیۂ نورانی
کشتیٔ روزِ رواں شرم سے ہو طوفانی — مثلِ شبنم گلِ خورشید ہو پانی پانی
نورِ خالق کی ضیا دیکھ کے پیشانی میں
شام سے صبح تلک بدر رہے حیرانی میں

تیغ ابرو کے دو فقرے یہی دیتے ہیں خبر — کہ ہوئی ورثے کی تقسیم جو بعدِ حیدر
حسنین وارثِ امامت کے محق آئے نظر — ہر عیاں جرأتِ حیدر کا ہے ان میں جوہر
سو یہ ابرو کی نہیں جلوہ گری آنکھوں پر
ذوالفقار ارث کی پائی سو دھری آنکھوں پر

واہ کیا دیدۂ پرنور ہیں چشمِ بد دور — عرشِ اعظم کے دریچوں سے تجلی کا ظہور
یا یہ ہیں شاہِ عرفان دو قصرِ پرنور — ثمرہ ہر قصر کا جاروب بہ از کاکلِ حور
ماسوا اللہ کی کب گرد خیال ان میں ہو
نہ کہ جاروب یدِ قدرتِ حق جن میں ہو

گردِ رخسارۂ روشن خطِ زیبا کی ہے دھوم — شمعِ خورشید پہ پروانوں کا کیا ہے ہجوم
دیکھو حلقے میں لیے ہیں مہ کامل کو نجوم — مدحِ تازہ خطِ عارض کی کروں اب مرقوم
رخ نے قرآں کا سبق پہلے دیا عالم کو
بے سخن حاشیہ داں خط نے کیا عالم کو

امام حسین کا سراپا :-

۱- دفترِ ماتم جلد۲ مرثیہ۲ (موسیٰ طورِ تجلی وفا ہے عباس)

کیا غلغلۂ ابروئے پیوستہ اٹھے ہیں　　تعریف کو مدّاح کمربستہ اٹھے ہیں
اتھول پہ لیے نظم کا گل دستہ اٹھے ہیں　　میزاں کی طرح مصرعۂ برجستہ اٹھے ہیں
ابرو کا رخ صاف میں پرتو نظر آیا
خورشید کے پہلو میں مہ نو نظر آیا

شب کے ہیں فقط چار پہر خلق میں مشہور　　انتیس کا اور تیس کا ہے چاند بدستور
پر ماہ لقی سال کا ہے یہ رخ پر نور　　طول شب کاکل سے تحیر میں ہیں جمہور
بڑھ کر رخ روشن سے یہ کاندھے پہ پڑی ہے
لو قدرت حق ماہ سے یہ رات بڑی ہے

شیریں رقموں میں رقم اس لب کی جدا ہے　　اک نے شکر اور ایک نے یاقوت لکھا ہے
یاقوت کا لکھنا مگر انسب ہے بجا ہے　　یاقوت سے بڑھ کر جو لکھوں میں تو مزا ہے
جو سا ہے یہ لب مثل رطب حق کے ولی نے
یاقوت کا بوسہ لیا کس روز علی نے

سراپا کی ان دونوں مثالوں پر گفتگو کرنے کے لیے شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کرنا ہوگا یعنی ایک شاعری تو وہ جو شاعر کے عمیق مشاہدے اور وسیع تجربے کی امین ہوتی ہے اور جذبے کی آنچ میں پگھل کر اس کا وجود ڈھلتا ہے۔ میر کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اس مختصر سے شعر میں نہ کچھ ایسی طرز ہے نہ ایہام لیکن پھر بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اس لیے کہ یہ شعر عمیق مشاہدے اور جذبے کی بے پناہ آنچ میں تپ کر نکلا ہے جو زندگی کی طرف شاعر اور سماج دونوں کے رویّے کو واضح کرتا ہے۔ یعنی میر کے شعور نے اس سماج میں پرورش پائی تھی جہاں زندگی کی بے ثباتی کا تصور عام تھا۔ اس طرح یہ شعر شخصیت اور سماج دونوں کی حقیقی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری شاعری وہ جس کی

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ ۲۱ (ہر سمت ہیں صفیں شاہ شہیداں کی ہے آمد)

تعریف آتش نے اس طرح کی ہے

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

یہ شاعری بھی اگرچہ اپنے سماج کی ترجمان ہوتی ہے اس لیے کہ مرصع سازی بھی اپنے عہد کے رجحانات کا پتہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری جذبے و خیال کے بجائے حسنِ زبان و ادائے بیان پر انحصار کرتی ہے۔ یہاں مشاہدے اور تجربے کا قائم مقام شاعر کا اپنا تخیل ہوتا ہے اس تخیل کی مدد سے شاعر نئے نئے مضامین ایجاد کرتا ہے انوکھے استعارے اور تشبیہات لاتا ہے، عجیب و غریب دعووں اور ان کے ثبوت سے قاری کے لیے مسرت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ یہ سب کچھ مرزا دبیر کے یہاں 'سراپا' کی ان مثالوں میں مل جائے گا جو اوپر نقل کی گئیں خصوصاً آخری دونوں مثالوں میں جہاں جناب علی اکبر اور امام حسین کا سراپا نظم کیا گیا ہے وہاں انھوں نے اتنے حسین مضامین پیش کیے ہیں کہ بے ساختہ داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ مثلاً امام حسین کے سراپا میں یہ بند توجہ چاہتا ہے

انتیس کا اور تیس کا ہے چاند بدستور
شب کے ہیں فقط چار پہر خلق میں مشہور
طولِ شب کاکل سے تحیر میں ہیں جمہور
پر ماہ کئی سال کا ہے یہ رخِ پُرنور
بڑھ کر رخ روشن سے یہ کاندھے پہ پڑی ہے
لو قدرتِ حق ماہ سے یہ رات بڑی ہے

رخ و زلف کی تعریف میں دبیر نے بڑا خوبصورت مضمون ایجاد کیا ہے جو دعوے اور ثبوت کا ایک حسین امتزاج پیش کرتا ہے یہ امتزاج خالص تخیل کا کارنامہ ہے البتہ یہاں یہ احساس کھٹکتا ہے کہ یہ سراپا امام حسین کا ہے۔

تخیل کا یہ زور اور فراوانی جناب عباس کے سراپا میں بھی ہے نیز ابتدائی نمونوں میں بھی۔ اس طرح یہ نمونے دبیر کی اس شاعری کو پیش کرتے ہیں جو خارجی لوازمِ شاعری سے عبارت ہے اور جس کی اہم ترین خصوصیات ہیں خیال آرائی، بندشِ الفاظ حسنِ ادا، تشبیہات و استعارات اور دیگر النکار۔ اس معیار پر دبیر نے سراپا کے

بہت اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔ تاہم ان نمونوں کا مطالعہ مرثیوں میں سیاق وسباق کے تسلسل میں نہیں کرنا چاہیے بلکہ ایک منفرد موضوع کی حیثیت میں اس کا مطالعہ کرنا چاہیے ورنہ واقعات مرثیہ کے تسلسل میں سراپا کے لیے کوئی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مرثیوں میں بیان کردہ واقعات کے مطابق اصحابِ کربلا گرمی کے موسم میں عرب کے ریگستان میں مہینوں کا سفر طے کرتے ہوئے وارد کربلا ہوئے تھے اور جب مرثیہ میں 'سراپا' کا مقام آتا ہے اس وقت تک شاعر کے ہیرو پر تین دن کی بھوک پیاس کا عرصہ گزر چکا ہوتا ہے اور اس کے اکثر عزیز و اقارب بھی جنگ میں شہید ہو چکے ہوتے ہیں۔ اس پس منظر میں رُخِ روشن اور لبِ لعلیں کا تذکرہ تخیل کی پیوندکاری کے سوا اور کچھ نہیں ہے اور حقیقت یہی ہے کہ 'سراپا' مرثیے میں ایک پیوند کی حیثیت رکھتا ہے یہ پیوند شخصیتوں کے مرقعے پیش کرنے کے بجائے دبستانِ لکھنؤ کے خارجی آہنگ کو پیش کرتا ہے۔ دبیر اس آہنگ میں بہت زیادہ کامیاب ہیں۔ لیکن اس کامیابی کی داد دینے کے لیے قاری پر بھی یہ شرط عائد ہوتی ہے کہ وہ 'سراپا' کے پس منظر اور پیش منظر دونوں سے نیاز ہو کر بہ حیثیت ایک منفرد اکائی کے سراپا کا مطالعہ کرے تب ہی وہ دبیر کے شعری آہنگ کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔

گھوڑے کی تعریف

یہ عنوان اجزائے مرثیہ میں شامل نہیں ہے لیکن مرثیہ نگاروں نے اسے ایک مستقل موضوع کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ جدید مرثیے میں جہاں دیگر اجزائے مرثیہ کا التزام کیا گیا ہے وہاں گھوڑے کی تعریف کو بھی ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل رہی ہے اس لیے ایک جداگانہ عنوان کے تحت اس پر بحث کرنا مناسب سمجھا گیا۔

موضوع کا مقصد چوں کہ تعریف ہے اس لیے مدوح کے پیش نظر یہاں

مبالغے کے لیے از خود گنجائش نکل آتی ہے اس گنجائش سے مرزا دبیر نے جو فائدہ اٹھایا ہے اور گھوڑے کی تعریف میں جس مبالغے سے کام لیا ہے اس کی نظیر خود ان کے کلام میں کہیں اور نہیں ملتی ۔ مثلاً مرزا دبیر کہتے ہیں :

مثل خیال صاف دلوں سے گزر گیا
سوکاوے ایک ذرّے کے نقطے پہ کر گیا

غصّے سے یاں تلک یہ نحیف و نزار ہوں
تاگے کی طرح سوئی کے ناکے سے پار ہوں

عزیز احمد نے رزمیہ پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلافِ قیاس واقعات کا استعمال جائز ہے کیوں کہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہے جو دلچسپی کی جان ہے لیکن ضروری ہے کہ ناقابلِ یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں[1]" عزیز احمد نے ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کے بیان کو رزمیہ کے تعلق سے جائز قرار دیا ہے لیکن اردو مرثیہ رزمیہ ہے یا نہیں یہ خود اپنی جگہ ایک جداگانہ بحث کا موضوع ہے جس پر آئندہ صفحات میں بحث کی گئی ہے ۔ سردست رزمیہ کی نسبت سے ذہن چوں کہ جنگ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور مرثیے میں گھوڑے کی تعریف کا محل بھی میدان جنگ میں واقع ہوتا ہے اس لیے یہاں بھی ناممکن اور خلافِ قیاس واقعات کے جواز کو تسلیم کیا جا سکتا ہے علاوہ ازیں مرثیہ ایک مذہبی صنف شاعری ہے جہاں شاعر کے مذہبی تصورات کی چھاپ کا واقعات پر پڑنا لازمی ہے ۔ ان تصورات کی روشنی میں افراد مرثیہ (اصحابِ اہل بیت) ایک طرف تو خیر کے نمائندے ہیں دوسری طرف ان کرداروں میں مافوق الفطرت عناصر کا پرتو بھی جھلکتا ہے ۔ یہ پرتو ناممکن اور خلافِ قیاس واقعات کے ظہور کو یقین کا درجہ عطا کرتا ہے ۔ نیز مرثیے کو اس مقام پر لے آتا ہے جہاں اس کی فضا ایپک کی فضا سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ۔ تاہم اس سماجی پس منظر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جہاں فوقِ فطرت عناصر کے تصورات ذہن و فکر کا حصّہ تھے

۱۔ بوطیقا (تمہید) ص ۲۔

چنانچہ دبستانِ لکھنؤ کی مثنویوں اور داستانوں میں ایک ایسی ماورائی فضا کا سامنا ہوتا ہے جس میں جن، بھوت، دیو، پریاں، بادشاہ، شہزادے اور جادوگر وغیرہ ایسے کردار نظر آتے ہیں جو جبر و اختیار کی عام انسانی زندگی سے تو کوئی واسطہ نہیں رکھتے لیکن ذہنی اور جذباتی فضا میں ان کرداروں کو تسلیم کیا جاتا تھا اور انھیں ایسی قوتوں کا حامل سمجھا جاتا تھا جو خلافِ قیاس یا ناممکن واقعات کے صدور میں مدد دیتی تھیں۔ لہٰذا ان واقعات میں "تعجب" کا عنصر صرف اتنا تھا کہ یہ واقعات عام تجرباتی زندگی کا حصہ نہ تھے لیکن دلچسپی کا سبب یہ تھا کہ جس ذہنی فضا میں ان کو پیش کیا جاتا تھا وہاں یہ ناقابلِ قبول نہ تھے۔

اس کے بعد ہم زیرِ بحث بیان کے اس حصے کو بہتر طور پر واضح کر سکتے ہیں جس میں سلیقے کی شرط عائد کی گئی ہے۔ عزیز احمد نے سلیقے کی وضاحت تو نہیں کی البتہ ہم اسے قوتِ ممیزہ کا دوسرا نام دے سکتے ہیں جو شاعر کی قوتِ متخیلہ کو لگام دے کر کم سے کم اس ذہنی اور جذباتی فضا کو توڑنے سے باز رکھتی ہے جو شعری صداقت کی آخری حد ہے اس لیے کہ اگر یہ ذہنی فضا بھی خلافِ قیاس واقعات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دے تو اب "تعجب" دلچسپی یا مسرت کا سبب بننے کے بجائے خوف اور دہشت میں مبدّل ہو جائے گا اور واقعہ ایک مخصوص ذہنی اور جذباتی پس منظر میں شعری یا تخیئلی صداقت سے بھی محروم ہو جائے گا۔ یہ شعری یا تخیئلی صداقت وہ ہے جس کے بارے میں عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:۔

"شعری صداقت واقعات کی من و عن پابندی نہیں ہے..... شعری صداقت کے معنی واقعات کے جذباتی تصور کا صداقت شعارانہ بیان ہے[1]۔"

یا بقولِ ابنِ سینا تخییل شعر میں تصدیق کا قائم مقام ہوتا ہے[2]۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ خارجی اشیا کے مطالعے یا علم کے ذریعے جو اثرات ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں تخییل

۱۔ جدید اردو شاعری ص ۱۶ ۲۔ بحوالہ جدید اردو شاعری ص ۲۴

کے ذریعے ان کے اظہار کا نام شاعری ہے۔ یہ تخیل مجرد صداقتوں کو بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے یا علم ویقین کی مدد سے واقعے کے مختلف اجزا کو ایسے ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے جس سے واقعہ حقیقتِ نفس الامر میں تو اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا تاہم اس کے اجزا اصلیت پر مبنی ہوتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ان اجزا کی ترکیبی ہیئت کا وجود صرف تخیلی ہوتا ہے اس لیے اس کی تمام تر صداقت بھی تخیل پر مبنی ہوتی ہے جو قاری کے لیے حیرت و مسرت کا سامان فراہم کرتی ہے۔ اب شاعر کی یہ قوت تخیل جتنی بلند پرواز ہوگی واقعہ مجرد صداقت سے اتنا ہی دور ہوتا جائے گا اور تخیلی صداقت کا عنصر بڑھتا جائے گا اور اسی نسبت سے قاری کی حیرت و مسرت میں بھی اضافہ ہوتا جائے گا۔ لیکن بقول حالی "قوت متخیلہ کے لیے قوتِ ممیزہ بہت ضروری ہے[1]۔ ورنہ تخیل واہمے میں تبدیل ہوکر حیرت کو خوف میں بدل دے گا۔ زیر بحث امور کی وضاحت کے لیے دبیرہی کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو:-

طے ہر قدم پہ ایک مہینے کی راہ تھی
رویت ہلالِ نعل کی اس پر گواہ تھی

یہ شعر بھی گھوڑے کی تعریف میں ہے اور یہاں بھی ایک خلاف امر واقعہ بیان کیا گیا ہے چوں کہ ایک قدم میں ایک مہینے کی راہ طے کرنا قیاس اور امکان دونوں سے بعید ہے اور اسی لیے واقعہ "تعجب" کا سبب ہے لیکن جب شاعر یہ کہتا ہے:

"رویت ہلال نعل کی اس پر گواہ تھی"

تو مشاہدہ کچھ ایسے اجزا فراہم کر دیتا ہے جو دعوے کی تصدیق کر کے قاری کی حیرت کو مسرت میں تبدیل کر دیتے ہیں حالاں کہ واقعہ اب بھی خلافِ قیاس اور ناممکن ہے اس کے مقابل:-

مثل خیال صاف دلوں سے گزر گیا
سو کا وے ایک نقطے کے ذرے پہ کر گیا

ا۔ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۶۷ (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۲۷ء)

یہاں شاعر نے گھوڑے کو خیال کے مثل ظاہر کیا ہے اور خیال کا دلوں میں آنا اور گزر جانا ایک ایسا نفسیاتی مرحلہ ہے جو عمومی مشاہدے کی پہونچ سے باہر نہیں ہے۔ اس مشاہدے کو شاعر نے گھوڑے کی سرعت رفتار پر منطبق کر کے ایسا مبالغہ پیش کیا ہے جو بالفعل تو واقع نہیں ہوتا البتہ تصدیق سے عاری نہیں ہے لیکن جب شاعر دوسرے مصرعے میں کہتا ہے :۔ "سو کاوے ایک ذرّے کے نقطے پہ کر گیا" تو یہاں اس کی قوتِ متخیلہ تمیز یا "سلیقے" کی گرفت سے آزاد ہو کر واہمے کی فضا میں داخل ہو جاتی ہے اور اس مخصوص ذہنی فضا کو پیچھے چھوڑ دیتی ہے جہاں خلافِ قیاس اور ناممکن واقعات بھی اصلیت سے بیگانہ نہیں ہوتے۔ ایسا عموماً اس وقت ہوتا ہے جب شاعر کی قوتِ متخیلہ کو اپنی غذا یعنی حقائق و واقعات کا ذخیرہ جس میں وہ تصرّف کر سکے نہیں ملتا۔ ایسی صورت میں یہ قوت۔ خیالات دور از کار جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا تراش کر بہ تکلّف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے اور قوت ممیزہ کو اپنے کام میں خلل انداز سمجھ کر اس کی اطاعت سے باہر ہو جاتی ہے اور آخر کار شاعر کو مہمل گو اور کوہ کندن وکاہ برآوردن کا مصداق بنا دیتی ہے[1]"

ان خیالات کی روشنی میں مرزا دبیر کے یہاں "گھوڑے کی تعریف" کے مطالعے سے جو ایک عام تاثر قائم ہوتا ہے وہ یہ کہ مرزا صاحب نے شعری تخیلی صداقت سے دور ایک ایسی فضا میں مضمون کی ہوا باندھی ہے کہ خود گھوڑا ہوا ہو گیا ہے اور جو کچھ قاری کو حاصل ہوتا ہے وہ یا تو دبیر کی لفّاظی ہے یا وہ "تعجّب" جو اتنا قوی ہے کہ خوف کا نام دیجیے۔ اس قول کے ثبوت میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں :۔

رہوار کی شوخی ہے غضب تیز روی میں گویا کہ سمائی ہے پری کبکِ دری میں[2]
یا کبکِ دری آج در آئی ہے پری میں یا آگ لگی ہے یہ نسیمِ سحری میں

۱۔ مقدمۂ شعر و شاعری ص۶۶ (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۶ء)
۲۔ دفترِ ماتم جلد ۲ مرثیہ ۳ (گل گشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر)

کہتے ہیں قدم چوم کے سب دیکھنے والے
قدرت نے تماشے کے لیے پانو نکالے

سیارے حضور اس کے ثوابت ہیں یہ سیار | عمر اس کے تقابل میں قیام اور یہ رفتار
طوفان کے یہ کردار یہ محشر کے یہ اطوار | وہ مست یہ ہشیار وہ خوابیدہ یہ بیدار

بجلی کو حذر اس سے ہے سیماب کو ڈر ہے
وہ خس ہے یہ شعلہ ہے وہ پنبہ یہ شرر ہے

چلنے میں یہ شمشیر ہے چلّے میں ہے یہ تیر | لڑنے میں یہ تقدیر بگڑنے میں یہ تدبیر
جانے میں رسولوں کی دعا آنے میں تاثیر | چھپنے میں ہے یہ خواب عیاں ہونے میں تعبیر

مضموں ہیں بہت پر کوئی دل چسپ نہیں ہے
اسرار ہے اعجاز ہے یہ اسپ نہیں ہے

دبیر کے یہاں گھوڑے کی تعریف میں مبالغے کا یہ عام انداز ہے۔ ایسے موقعوں پر مرزا دبیر صرف ایک مقصد یعنی "ممدوح" کو پیش نظر رکھتے ہیں اور جب وہ اپنے اوپر اس فرض کو عائد کر لیتے ہیں تو قوت تمیز سے بے نیاز ہو کر تخیل کو بے لگام چھوڑ دیتے ہیں۔ عجیب و غریب تشبیہات و استعارات تلاش کر کے لاتے ہیں اور ایجاد مضامین کا وہ کمال دکھاتے ہیں کہ "ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے"

اس قبیل کی چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں :-

مرکب عراقی و عربی رشکِ حور و طور | یکساں ہر ایک راہ ہے ان گھوڑوں کے حضور[1]
دریا و کوہ و پست و بلند و قریب و دور | چل پھر کا امتحاں جو کریں صاحب شعور

غصے سے یاں تلک یہ نحیف و نزار ہوں
تاگے کی طرح سوئی کے ناکے سے پار ہوں

جنت کی ہوا میں جو کیا ایک ہوا جولاں | رہوار پری بن گیا زیں تخت سلیماں[2]

۱۔ شاہکار سخن ص (جب خون ناحق شہدا جوش زن ہوا)

۲۔ دفتر ماتم جلد ۵ مرثیہ ۱۷ (جب اختر یعقوب پہ کی مہر خدا نے)

صرصر نے قدم چوم کے کتنا کہا ہاں ہاں بن بن کے ہوا خواہ ہوا بولی میں قرباں

پر کھل گئے اک جست میں سب سلسلہ بندی

نے عرض تھا نہ طول نہ پستی نہ بلندی[1]

سرعت ہے سب یہ توسنِ آواز کی عیاں اک بات میں یہ ہو بخلے کانوں کے درمیاں

پر ان سمندوں سے جو کبھی ہو وہم عناں راکب بھی ان کے کان میں جھک کے کہے ہاں

آواز سم سے پہلے یہ در آئیں کان میں

اور کانوں کان کوئی نہ جانے جہاں میں

حیراں تھی موت دیکھ کے گرمیِ راہوار چھل بل سے اس کی دل تھا چھلاوے کا بے قرار[2]

پا کھر میں تھا وہ رخش کہ جوہر میں ذوالفقار میداں تھا تنگ باگ کے ہلنے سے بار بار

ہٹا تو قطب پھیلا تو سیار ہو گیا

نقطہ کبھی بنا کبھی پرکار ہو گیا

ان مثالوں میں مرزا دبیر نے بڑا زورِ طبیعت صرف کیا ہے اور گھوڑے کی تعریف میں ایسے ایسے مضامین ایجاد کر ڈالے ہیں کہ اصلیت کو سر کے بل چلنا پڑا ہے۔ نادر الوجود تشبیہات، عجیب وغریب استعارے، حیران کن دعوے اور خیال آرائی کا طلسم وہ اجزا ہیں جن سے ان مضامین کو ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ ایسے خلاف قیاس یا ناممکن واقعات نہیں ہیں جہاں تخیل تصدیق کا قائم مقام ہوتا ہے۔ بلکہ ایسے واقعات ہیں جو تمام تر قوت واہمہ کی تخلیق ہیں اور اس قول پر دال ہیں کہ مرزا دبیر شعری وتخیلی صداقت سے دور ایسی فضا میں سانس لیتے ہیں جس کی سرحدیں واہمے سے ملتی ہیں۔

مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف عام طور پر اس وقت ہوتی ہے جب ہیرو میدانِ جنگ

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۳ مرثیہ ۳۰ (پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی۔)

۲۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۲ (اے فکرِ نظم آمدِ مضموں کا وقت ہے)

میں وارد ہوتا ہے۔ یہاں گھوڑے کے خدوخال، حسن، اس کی قوت، چلت پھرت، شوخی، چستی، تیزی اور سوار کے اشاروں کو سمجھنا ایسے خصائص ہیں جن کا ذکر اس تناظر میں کیا جانا چاہیے۔ مرزا دبیر نے گھوڑے کی تعریف میں ان خصوصیات کا ذکر کیا تو ہے لیکن قوتِ ممیّزہ کے بغیر۔ چوں کہ دبیر کا بنیادی مقصد مضمون آرائی ہے گھوڑے کا ایسا مرقع پیش کرتا نہیں جو اصلیت پر مبنی ہو۔ تاہم اس جھونک میں دبیر نے ایسے مضامین بھی پیش کیے ہیں جو باعتبار شاعری تعریف کے زمرے میں آتے ہیں مثلاً:۔

مضمون ذوالجناح کا کیا باندھتے ہیں ہم — آج اپنی شاعری کی ہوا باندھتے ہیں ہم[1]
پائے قلم سے پائے صبا باندھتے ہیں ہم — کھلتا نہیں یہ عقدہ کہ کیا باندھتے ہیں ہم
یال اک طرف کو دُم ہے چھبن و جمال میں
چوٹی کے آرہے ہیں مضامیں خیال میں

بڑھنے میں دم کے بال الجھتے ہیں یال سے — ہٹنے میں یال تنگ ہے دُم کے وصال سے
کھینچے شبیہہ اس کی جو آہو کی چال سے — غیرِ اجل ہو ونگ تماشا رِ غزال سے
اڑنے میں راس و چپ کسی جانب کو خم نہیں
مڑنے میں سیدھی بات بھی کوڑے سے کم نہیں

گردش سے اس کے دور میں عاجز زمانہ ہے — ہر وقت بہرِ سیر تلاشِ بہانہ ہے
مصرعے میں کچھ مشابہتِ تازیانہ ہے — کام اس کا کود پھاندے اس کی روانہ ہے
قدغن ہے شاعروں پہ یہ اس کا جہان میں
ساکن حروف آئیں نہ میرے بیان میں

لکھنے کی اور پڑھنے کی ابجد سے ہے بنا — اب جدو کد ثنائے فرس میں کروں میں کیا
سم اس کا اپنے پیش سے بالجزم ہے بنا — ترکیب زیر سے یہ زبردست ہے خفا

---

[1] دفترِ ماتم جلد ۲ مرثیہ ۱۲ (آدم کا دادرس بنی آدم میں کون ہے)

جھگڑا پڑا ہے لفظ و معانی کے فرق میں
معنی تو اس کے عزب میں ہیں لفظ شرق میں

سرعت میں بس کہ تیز روؤں سے وہ بیش تھا
سو نامِ ذوالجناح پہ پہلے بھی پیش تھا
دلدل نسب براق حسب برق کیش تھا
قدرت میں دورِ چرخ تھا کم اور وہ بیش تھا
طے ہر قدم میں ایک مہینے کی راہ تھی
رؤیت ہلال نعل کی اس پر گواہ تھی

دبیر نے ان مثالوں میں جتنے خوبصورت مضامین پیش کیے ہیں۔ خصوصاً آخری بند کی ٹیپ میں جتنا حسین مضمون ایجاد کیا ہے اسے مرزا دبیر کے رنگ میں ایک شاہکار کی حیثیت حاصل ہے جس کی داد نہ دینا انصاف سے بعید ہوگا۔ ایک ناممکن دعوے کو جس دلیلِ محکم سے ثابت کیا ہے وہ شاعر کی قوت اختراع کا کمال ہے۔ صاحب "المیزان" نے لکھا ہے: "افضل الفضلا مولوی حامد حسن صاحب مرحوم نے فرمایا یہ مضمون تو فارسی میں بھی نہیں دیکھا گیا۔"[۱]

بہر حال حاصل بحث یہ کہ مرزا دبیر کے مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف ایسا مقام ہے جہاں انھوں نے اپنی قوتِ ایجاد، خیال بندی، مضمون آفرینی اور مبالغہ آرائی کو اس خصوصیت سے استعمال کیا ہے کہ اس کی نظیر ان کے کلام میں کہیں اور نہیں ملتی۔ یہاں ان کے تخیل کی پرواز اتنی بلند ہوتی ہے کہ تصدیق کا ساتھ چھوٹ جاتا ہے اور صرف واہمہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہاں یہ احساس ہوتا ہے کہ دبیر خود بھی گھوڑے کی اصلیت کو نمایاں نہیں کرنا چاہتے اس کے برعکس وہ اپنے خیالات کا زور دکھانا چاہتے ہیں۔ اس زور میں وہ کہیں اچھے مضامین بھی شاذ و نادر پیش کر جاتے ہیں۔

رزم

گزشتہ صفحات میں سوال اٹھایا گیا تھا کہ اردو مرثیہ "رزمیہ" ہے یا نہیں۔

۱۔ المیزان ص ۱۰۸

لیکن اس بحث کو آئندہ کے لیے موخر کر دیا گیا تھا چونکہ مختلف اجزائے مرثیہ پر ان کے خواص تک محدود رہ کر گفتگو کرنا مقصود نظر رہا ہے اور زیرِ نظر صفحات میں مرثیے کا جز "رزم" ہی بحث کا عنوان ہے جس کی وجہ سے مرثیے کو "رزمیہ" سے متصف کیا جاتا ہے اس لیے یہاں اس موضوع پر بحث کر لینا مناسب حال ہے۔ بات اگر لفظیات تک محدود رہتی تو 'رزمیہ' کو رزم سے مشتق مان کر مرثیے کو آسانی سے رزمیہ کہا جا سکتا تھا لیکن خلط مبحث اس وقت ہوتا ہے جب اس کو "ایپک" کا ترجمہ مان کر دونوں اصطلاحوں کو آزادانہ تغیر میں استعمال کیا جاتا ہے اور مرثیے میں وہ ساری خصوصیات تلاش کی جاتی ہیں جو ایپک سے مشروط ہیں۔ رزمیہ اور ایپک کی بحث اگرچہ ہمارے موضوع سے براہ راست تعلق نہیں رکھتی لیکن انیس کو رزمیہ شاعر مان کر[۱] اگر ان کے یہاں ایپک کی خصوصیات پر بحث کی جا سکتی ہے تو "رزم نامۂ دبیر" کا مقصد بھی دبیر کی ایپک نگاری کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس لیے ذاتی نقطۂ نظر کی وضاحت ضروری ہے۔ لیکن اس مقصد کے لیے پہلے 'ایپک' اور "رزمیہ" کی حدود کا تعین ہو جانا بھی ضروری ہے۔

مرثیہ، رزمیہ اور ایپک۔ اس تثلیث پر مذاکرے اور مناظرے برپا ہوتے رہے ہیں اور جس کسی کو بھی مرثیے پر کچھ کہنے کا موقع ملا ہے اس نے ایپک پر بھی طبع آزمائی کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش کے دوران ایپک کا جو تصور ذہنوں میں کارفرما نظر آیا ہے وہ ہومر کی ایلیڈ اور فردوسی کے شاہنامے جیسی نظموں

۱۔ ملاحظہ ہو "میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر" از ڈاکٹر اکبر حیدری۔ "انیس کی مرثیہ نگاری" از جعفر علی خاں اثر لکھنوی اور "رزم نامۂ انیس" مرتبہ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب۔ اس رزم نامے کا مقصد انیس کو ایپک نگار ثابت کرنا ہے چنانچہ اس کی تدوین میں انیس کے مختلف مرثیوں سے وہ تمام لوازم فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو ایپک سے مخصوص ہیں۔ تدوین کی اس شعوری کوشش میں رزمیہ اور ایپک ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔

سے ہوکر گزرا ہے۔ چوں کہ ان نظموں کو دنیا کی عظیم ترین شاعری سمجھا جاتا ہے اس لیے خود ایپک کو عظیم صنف شاعری مان کر اردو کے تہی دامن کو اس سے پُر کرنے کے لیے ایسے "رزم نامے" ترتیب دیے گئے جو ایپک کی خصوصیات پر پورے اترتے ہوں۔ ان شعوری کوششوں کے پس پردہ ایپک کی عظمت کا وہ اعتراف ہے جس کا اظہار لفظوں میں اس طرح ہوا ہے۔

"یہ ضرور ہے کہ مرثیہ اپنی ابتدائی شکل میں سیدھی سادی ایلیجی ELEGY تھا۔ لیکن انیس و دبیر نے اس کو مرتفع کرکے ٹریجیڈی اور ایپک شاعری کا (وسیع تر یونانی مفہوم میں) رتبہ دے دیا۔"

"مرثیے کی ارتقائی صورت جو انیس و دبیر کے کلام میں پائی جاتی ہے ایپک شاعری کے اکثر و بیشتر لوازم پورے کرتی ہے۔"

(اثر لکھنوی۔ انیس کی مرثیہ نگاری ص۹ اور ص۱)

اردو شاعری پر یہ بھی اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس میں کوئی ایپک پوئم نہیں۔ لیکن میں کہتا ہوں اور ثابت کرسکتا ہوں کہ یورپ کے شعرا ایپک کے لیے جو اوصاف ضروری سمجھتے ہیں وہ بہ استثنائے ایک کے سب ہمارے دردناک مرثیوں میں موجود ہیں" (امیر احمد علوی۔ اردو شاعری ص۲۴)

یہ اقتباسات واضح طور پر ایپک کی عظمت کا اعتراف ہیں جس کی وجہ سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا ایپک باعتبار صنف عظمت کی حامل ہے یا وہ فن عظیم ہے جو اس صنف کے واسطے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس سوال کا جواب ایک نقاد یوں دیتا ہے کہ "یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ایپک محض ایک صنفِ شاعری کا نام ہے کسی نظم کا ایپک ہونا اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ وہ نظم عظیم بھی ہے"[1] لیکن اردو میں

۱۔ ادب فکر اور سماج ص۲۲

ایپک نگاری کی بحث کے پس پردہ نفسیات کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ بحث اس احساس کی پیداوار ہے کہ ایپک بذاتِ خود کوئی عظیم المرتبت صنفِ شاعری ہے اس لیے رزمیہ اور ایپک پر گفتگو کے دوران اکثر ناقدین کی یہ نفسیات بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے۔ اس طرح بحث کے اسباب تک پہونچنا نسبتاً آسان ہوگا۔ آئیے اس کے بعد ایپک کے خواص اور اس کی تعریف پر ایک نظر ڈال لیں۔

تاریخ ادبیات میں ایپک پر جو اوّلین نقش ملتا ہے وہ ارسطو کی بوطیقا ہے۔ اس کتاب میں اگرچہ ایپک پر کوئی تفصیلی اور حتمی مواد پیش نہیں کیا گیا ہے تاہم جو بھی خیالات پیش کیے گئے ہیں ان کو وقعت اس لیے حاصل ہے کہ یہ خیالات معلّم اول سے نسبت رکھتے ہیں اس لیے ادب میں جب بھی ایپک پر گفتگو کی گئی ہے بوطیقا کو بھی شامل بحث کر لیا گیا ہے اور چوں کہ ہماری بحث بھی اس کلیے کا کوئی استثنا نہیں ہے لہٰذا ایپک پر جو خیالات ظاہر کیے گئے ہیں ان کا اجمال یہ ہے کہ ایپک میں ایک روداد ہوتی ہے اس کا موضوع ایک مکمل عمل ہوتا ہے۔ اس کا ایک آغاز، درمیان اور انجام ہوتا ہے اور یہ اسی طرح مکمل ہوتا ہے جس طرح ہر جاندار مکمل ہوتا ہے[۱] ایپک کی یہ وہ تعریف ہے جو اس کے بنیادی خواص کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے بعد ہومر کی صلاحیتوں پر گفتگو کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ:۔

۱۔ اس نے اپنی نظم (ایلیڈ) میں جنگ کے پورے واقعات کو شامل نہیں کیا بلکہ صرف ایک مکمل عمل چُنا جس میں آغاز اور انجام دونوں موجود ہیں۔ اگر وہ پورے واقعات کو شامل کر لیتا تو وہ ایک نظم میں اچھی طرح نہیں سما سکتے تھے اور اگر وہ ان کو اختصار کے ساتھ بیان کرتا تو نظم اتنی پیچ در پیچ ہو جاتی کہ مطلب ہی خبط ہو جاتا۔ بجائے اس کے اس نے جنگ کے صرف ایک واقعے کو چُنا۔ ص ۱۳۰

۱۔ ملاحظہ ہو ص ۱۲۹

آگے ملاحظہ ہو:

۲۔ رزمیہ[1] شاعری میں بھی انقلابات، دریافتوں اور سانحوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ ص ۱۳۱

۳۔ رزمیہ شاعری، ٹریجیڈی سے اپنی روداد کی طوالت اور اپنی بحر کی وجہ سے مختلف ہے۔ ص ۱۳۱

۴۔ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغاز اور انجام سمجھ میں آسکے اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں ان کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں۔ ص ۱۳۲

۵۔ لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حجم بڑھ ہی جاتا ہے ..... چوں کہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اس لیے اس میں ایسے واقعات بھی بیان کیے جا سکتے ہیں جو بیک وقت پیش آئیں لیکن جن کا نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طولانی ہو جاتی ہے۔ ص ۱۳۲-۳۳

۶۔ رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی کے مقابلہ میں یہ فائدہ حاصل ہے کہ اس میں بیچ بیچ میں دوسرے واقعات کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس سے اثر کی عظمت بڑھتی ہے اور سننے والے کے لیے تنوع کا سامان ہوتا ہے۔ ص ۱۳۳

۷۔ رزمیہ شاعری ...... ناممکن اور خلافِ قیاس کو بھی جائز سمجھتی ہے۔ ص ۱۳۵

۸۔ شاعر کو چاہیے کہ قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس امکانات پر ترجیح دے۔ ص ۱۳۶

یہاں تک ایپک کی داخلی خصوصیات مکمل ہو جاتی ہیں۔ مزید جو کچھ مواد اس سلسلے میں ملتا ہے وہ ایپک کے خارجی عناصر پر مبنی ہے۔ بہر حال جہاں تک ان داخلی خصوصیات کا تعلق ہے تو ان میں کہیں بھی ایپک کو رزم سے مشروط نہیں

۱۔ بوطیقا میں ہر جگہ ایپک کے لیے رزمیہ کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔

کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود قاری اس پوری گفتگو کے دوران جنگ کے پس منظر کو محسوس کیے بغیر نہیں رہتا۔ چوں کہ آغاز ہی میں کہہ دیا گیا ہے کہ "ہومر نے جنگ کے پورے واقعات کو نہیں بلکہ ایک مکمّل عمل کو لے لیا"۔ اسی کے ساتھ قاری اس نتیجے پر پہونچتا ہے کہ ایپک ایک ایسی روئیداد ہے جو جنگ پر منتج ہوتی ہے۔ البتہ یہاں اس اعتراض کے لیے گنجائش موجود ہے کہ ارسطو نے جنگ کا تذکرہ ایپک کے پس منظر میں نہیں بلکہ ایلیڈ کی خصوصیات پر بحث کرتے ہوئے کیا ہے۔ اس کے علاوہ بوطیقا میں 'رزمیہ' کے حصّے کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ یہاں بھی ایپک کے بنیادی عناصر مقصودِ بحث نہیں ہیں بلکہ روئیداد کے خواص پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ جہاں تک بنیادی عناصر کا سوال ہے تو اس میں جنگ کو ایک ایسا عنصر فرض کر لیا گیا ہے جو ایپک کی روداد کا لازمی انجام ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اگر روداد کا انجام جنگ نہ ہو تو یہ روداد ایپک بننے کی صلاحیت سے محروم ہو جائے گی۔ اگر ایسا نہیں ہے تو سوال پیدا ہوگا کہ ایلیڈ کی روداد کا انجام اگر جنگ پر نہ ہوتا، اگر مینی لوس اپنی بیوی ہیلن کے اغوا پر خاموش ہو جاتا یا فریقین کے درمیان اس معاملے پر کسی عنوان صلح ہو جاتی تو کیا پھر بھی یہ روداد ایپک بن سکتی تھی۔ اگر اس کا جواب اثبات میں ہے تو اردو کی اکثر مثنویوں کو ہم آسانی سے ایپک کہہ سکتے ہیں کیوں کہ ان مثنویوں کی روداد میں بھی آغاز، درمیان اور انجام ملتا ہے۔ ان میں انقلابات، سانحات اور دریافتیں بھی ملتی ہیں اور تعجب خیز عناصر بھی موجود ہیں البتہ صرف رزم کی کمی ہے اور ہمارے اکثر ناقدین تو ایپک کے لیے رزم کو ضروری بھی نہیں سمجھتے[۱]۔ تو کیا اردو کی ان مثنویوں کو ایپک پوئٹری کہا جا سکتا ہے؟ — غالباً کوئی بھی نقاد ان مثنویوں کو ایپک کہنے کی ذمّے داری قبول نہیں کر سکتا۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ 'رزم' ایپک کا وہ جزوِ لازم ہے جس کے بغیر ایپک کا تصور مکمّل نہیں ہوتا۔ اس لیے اب گفتگو اس امر میں نہیں ہونی چاہیے کہ ایپک کی تعریف میں رزم شامل ہے یا نہیں بلکہ یہاں

۱۔ ملاحظہ ہو ادب فکر اور سماج ص۹۶

گفتگو روداد کے خواص پر ہونی چاہیے۔

اوپر بوطیقا سے جو حوالے سپرد قلم کیے گئے ہیں ان کے مطابق ایپک ایسی روداد ہے جس کا ایک آغاز ہوتا ہے یہ آغاز واقعے کی اصلیت اور اس کے اسباب و علل کا پتہ دیتا ہے۔ درمیان اس کا فطری ارتقا ہے جس تک پہونچنے کے لیے بہت سے ضمنی واقعات اور سانحات پیش آتے ہیں جو بہت سی جزئیات کی تفصیل کا کام کرتے ہیں[1] اور انجام اس روداد کا جنگ پر ہوتا ہے۔ ایپک کی اس تعریف کے پیش نظر اگر واقعۂ کربلا کا جائزہ لیا جائے تو یہ ایک ایسی روداد ہے جس کا آغاز یزید کی تخت نشینی سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد حسین کی مدینے سے روانگی، مکّے میں قیام، پھر مکّے سے روانگی اور دشتِ کربلا میں ورود، دشمن کی فوجوں کا نرغہ اور نہر فرات پر ان کا قبضہ اس واقعے کی وہ درمیانی کڑیاں ہیں جو روداد کو اس جنگ تک لے جاتی ہیں جس میں امام حسین اور آپ کے عزیز و اقارب شہید کر دیے جاتے ہیں۔

بلاشبہ یہ واقعہ ایپک بننے کی پوری پوری صلاحیت رکھتا ہے لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ اردو کا کوئی بھی مرثیہ اس پوری روداد کو پیش کرتا ہے؟ نیز کیا ایپک کسی مستقل وحدت کا نام ہے یا بہت سی نظموں کے جوڑ پیوند سے بھی اس کو ترتیب دیا جا سکتا ہے جیسا کہ 'رزم نامۂ انیس' اور 'رزم نامۂ دبیر' کی تدوین سے ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کیا تاریخ ادبیات میں کوئی ایسا واقعہ ملتا ہے جہاں کوئی صنفِ ادب خود ایک مستقل وحدت نہ ہو بلکہ بہت سی وحدتوں کی یکجائی سے ظہور میں آئی ہو؟۔ اگر ایسا ہونا ممکن ہے تو اردو میں ایپک کے وجود کو ثابت کیا جا سکتا ہے ورنہ اردو مرثیے خود اپنے آپ میں مستقل وحدتیں ہیں تو ہر وحدت روداد سے عاری ہے اس لیے صرف 'رزم' کی بنیاد پر مرثیے کو ایپک نہیں کہا جا سکتا خصوصاً ایسی صورت میں جب کہ یہ مرثیے فرداً فرداً مختلف اصحابِ کربلا کی شہادت کے

۱۔ واقعۂ کربلا کی روداد میں حُر کے لشکر کی امام حسین کے لشکر سے مڈبھیڑ ہونا ایک ایسا ہی ضمنی واقعہ ہے جو کربلا کے میدان میں حُر کے کردار کی بہت سی جزئیات کی تفصیل پیش کرتا ہے۔

بیان میں لکھے گئے ہیں جس کے نتیجے میں کسی ایک مرثیے میں خود جنگ کا واقعہ بھی مکمّل عمل نہیں بن سکا ہے حال آں کہ ایپک کے لیے مکمّل عمل لازمی شرط ہے اس لیے مرثیے کے تعلق سے بحث رزمیہ پر ہونی چاہیئے نہ کہ ایپک پر۔ لیکن رزمیہ اور ایپک کے درمیان کیا فرق ہے؟ آیئے اس پر بھی بحث کرلی جائے۔

'رزمیہ' رزم سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں دشمن پر غالب آنا مجازاً اس کا مفہوم جنگ اور کارزار سے لیا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ رزمیہ اس نظم کو کہا جائے گا جس میں کوئی جنگ کا واقعہ پیش کیا گیا ہو۔ عربی میں 'رزمیہ' ایپک کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ یہ اصطلاح اپنا آزادانہ صرفی وجود رکھتی ہے۔ یہاں یہ کہنا تو مشکل ہے کہ اس اصطلاح کو ایپک کے لیے سب سے پہلے کب استعمال کیا گیا البتہ اردو میں اس کا استعمال مغربی ادبیات کی آمد سے شروع ہوا۔ ساتھ ہی ایپک کے لیے رزمیہ کا استعمال خود اس تصور کا پتہ دیتا ہے کہ ایپک کا بنیادی عنصر رزم ہے۔ لیکن عربی میں 'رزمیہ' کی اصطلاح کا وہ مفہوم کبھی نہیں رہا جو یورپ میں ایپک کا ہے یا جس مفہوم میں اسے اردو کے ناقدین استعمال کرتے رہے ہیں۔ پروفیسر ہٹی نے لکھا ہے کہ عربوں میں کبھی کسی نیشنل ایپک کو فروغ نہیں ہوا[1]۔ ان کے یہاں شاعری کی جو ارتقا یافتہ صورت ملتی ہے وہ "قصیدہ" ہے اور اس کے لیے پروفیسر ہٹی نے ODE کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ عربی میں اس قصیدے کی کوئی مخصوص تعریف یا حدود متعین نہیں تھے بلکہ اسی قصیدے میں محبوب کا ذکر ہوتا تھا، دشمنوں سے لڑائی کے تذکرے اور عزیزوں کے مرثیے بھی ہوتے تھے اور چوں کہ عربوں کا سماج ایک قبائلی سماج تھا، جنگ اس سماج کی خصوصیات میں شامل تھی اس لیے عربی ادبیات کا ایک قابلِ قدر حصہ اسی رزمیہ پر مشتمل ہے۔ اور یہ رزمیہ اپنے لغوی معنی کے تابع ہے نہ کہ اصطلاحی خواص کے یعنی رزمیہ ایسی نظم ہے جس میں رزم کا ذکر تو ہوتا ہے لیکن روداد کی شرط نہیں جیسا کہ ایپک کے ساتھ ہے۔ گویا ایپک اور رزمیہ مترادف

۱۔ HISTORY OF THE ARABS. P. 93

اصطلاحیں نہیں ہیں بلکہ متنوع اصطلاحیں ہیں البتہ ان دونوں کے درمیان اتنا اشتراک ضرور ہے کہ ہر ایپک کو رزمیہ کہا جا سکتا ہے چوں کہ اس میں رزم کا عنصر ہوتا ہے لیکن ہر رزمیہ ایپک نہیں ہو سکتا تاوقتیکہ اس میں روداد کا عنصر شامل نہ ہو۔

دراصل یونان کی ایپک کا مشرقی ادبیات میں اگر کوئی بدل ہے تو وہ مثنوی ہی ہے لیکن اردو میں مثنوی کے بزمیہ آہنگ اور ایلیڈ و 'شاہنامہ ایران' جیسی نظموں کے رزمیہ آہنگ کے پیش نظر ایپک اور مثنوی کی داخلی و خارجی مماثلت پر کوئی توجہ نہیں دی گئی اور ایپک کو رزمیہ سے تعبیر کر کے ادب میں زبردستی ایک بحث کو جنم دے دیا اس امر کے باوصف کہ فردوسی کا 'شاہنامہ' نظامی کا 'سکندر نامہ' مولانا روم کی "مثنوی معنوی" ہندوستان میں مہابھارت اور 'رامائن' اردو میں 'بدر منیر' و 'گلزار نسیم' مثنوی ہی کے ذیل میں آتے ہیں اور ان میں رزم کے ہونے یا نہ ہونے سے مثنوی کی معنوی حیثیت اور خارجی ہیئت پر کوئی اثر نہیں پڑتا اگرچہ اوپر یہ سوال بھی اٹھایا گیا تھا کہ کیا اردو کا کوئی نقاد اردو مثنویوں کو ایپک کہہ سکتا ہے اور جواب اس کا نفی میں تھا تو یہ اس واقعے کے پیش نظر تھا کہ فردوسی کے شاہنامے، نظامی کے سکندر نامے جیسی مثنویوں کو تو ہم 'رزمیہ' کہہ سکتے ہیں لیکن بدر منیر یا گلزار نسیم کو ہم رزمیہ نہیں کہہ سکتے مزید یہ کہ مثنوی کو اگر ایپک کی متبادل اصطلاح مان لیا جائے نیز ایپک اور رزمیہ کی معنوی تفریق کو سمجھ لیا جائے تو یہ مسئلہ خود بخود حل ہو جائے گا کہ اردو مرثیہ ایپک ہے یا نہیں اور ہم بلا خوفِ تردید کہہ سکیں گے کہ اردو مرثیہ اپنی ارتقا یافتہ صورت میں صرف رزمیہ بن سکا ہے ایپک نہیں۔

اس پس منظر میں اردو کے مرثیہ نگار بھی اس لیے رزمیہ شاعر ہیں کہ انھوں نے جنگی مناظر پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان مرثیہ نگاروں کو ایپک سے کوئی نسبت نہیں ہے ساتھ ہی یہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ ان مرثیہ نگاروں کی عظمت کا تعلق ان کے رزمیہ یا ایپک نگار ہونے سے نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق ان کے فن سے ہے اس تناظر میں مرزا دبیر بھی ایک رزمیہ شاعر ہیں ایپک نگار نہیں جیسا کہ 'رزم نامہ دبیر' لکھ کر یہ

تصور پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے چنانچہ دبیر کے یہاں 'رزم' کا مطالعہ کرتے وقت اسی امر کو پیش نظر رکھنا ہے اور یہ دیکھنا ہے کہ دبیر رزم آرائی کے تقاضوں سے کس طرح عہدہ برآ ہوے ہیں۔ رزم کے سلسلے میں مولانا شبلی لکھتے ہیں :-

" رزمیہ شاعری کا کمال امور ذیل پر موقوف ہے۔ سب سے پہلے لڑائی کی تیاری، معرکہ کا زور و شور، تلاطم، ہنگامہ خیزی، ہل چل، شور و غل، نقاروں کی گونج، ٹاپوں کی آواز، ہتھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک دمک، نیزوں کی لچک، کمانوں کی کڑک، نقیبوں کا گرجنا، ان چیزوں کا اس طرح بیان کیا جائے کہ آنکھوں کے آگے معرکۂ جنگ کا سماں چھا جائے پھر بہادروں کا میدان میں آنا، مبارز طلب ہونا، باہم معرکہ آرائی کرنا لڑائی کے داؤں پیچ دکھانا، ان سب کا بیان کیا جائے اس کے ساتھ اسلحۂ جنگ اور دیگر سامان جنگ کی الگ الگ تصویر کھینچی جائے پھر فتح و شکست کا بیان کیا جائے اس طرح کہ دل دہل جائیں یا طبیعتوں پر اداسی کا عالم چھا جائے"[1]

مولانا شبلی نے رزمیہ شاعری کے یہ تمام اصول فردوسی کے شاہنامے سے اخذ کیے ہیں لہٰذا انھوں نے لکھ بھی دیا ہے کہ فردوسی کے یہاں یہ تمام باتیں پائی جاتی ہیں[2] پھر فردوسی کے کلام سے اس کی مثالیں بھی دی ہیں اس کے بعد انیس کے مختلف مرثیوں سے بحث کر کے اس تاثر کو مکمل کر دیا ہے کہ رزمیہ وہی شاعری ہے جس کا موضوع رزم ہو۔ تاہم ضروری نہیں کہ اردو کے ہر مرثیے میں جنگ کی یہ ساری تفصیلات ملتی ہوں۔ پھر بھی دبیر کے یہاں ایسے مرثیے مل جاتے ہیں جو رزم کے ان لوازم سے آراستہ ہیں جن کا تذکرہ شبلی نے کیا ہے۔ مثلاً طرفین کے لشکروں کی کیفیت، صف آرائی، فوجوں کا بڑھنا رجز خوانی، نبرد آزمائی اور شمشیر زنی وغیرہ چوں کہ یہ سب رزم کی مختلف کیفیات ہیں اس لیے ہم نے بھی ایک مجموعی عنوان کے تحت ان جملہ مناظر کو پیش کرنے کی

۱-۲- موازنۂ انیس و دبیر ص ۲۳۲۔

کوشش کی ہے تاکہ جنگ کا عمل مکمل رہے۔ ورنہ ترتیب اجزا کے لحاظ سے اب رجز پر گفتگو ہونی چاہیے تھی۔ لیکن رجز تک پہونچتے پہونچتے چوں کہ جنگ کے بہت سے مناظر گزر چکے ہوتے ہیں اس لیے رجز کے لیے علیحدہ باب قائم کرنے کے بجائے اس پر ذیلی عنوان کے تحت بحث کی ہے تاکہ رزم کا مجموعی تاثر نہ ٹوٹنے پائے۔

اردو مرثیوں میں عام طور پر میدان جنگ کا منظر طلوع صبح کے ساتھ کھلتا ہے۔ اس موقع پر طرفین کے لشکروں کی جو کیفیت مرثیوں میں ملتی ہے دبیر کے یہاں اس کا منظر ملاحظہ ہو

آواز ارکبو' جو ملائک سناتے ہیں　　　غازی نماز پڑھ کے مصلّے اٹھاتے ہیں
تعقیب کی دعائیں مگر پڑھتے جاتے ہیں　　　سجدے کو آستانے پہ مولا بلاتے ہیں
در پر دھرے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں
اک آسماں ہے اور بہتّر ہلال ہیں

مثل قمر یہ عابد شب زندہ دار ہیں　　　مانند مہر متّقی روزگار ہیں
شکل فلک رکوع میں لیل و نہار ہیں　　　مثل زمیں سجود میں یہ خاکسار ہیں
سجدے سے ان کے خاک وظیفے میں رہتی ہے
تسبیح ان کے ہاتھ میں تکبیر کہتی ہے

ہے دست بوس ایک کے شمشیر آب دار　　　دُر نجف کا سبحہ کسی کے گلے کا ہار
کوئی خیال حور شہادت سے ہم کنار　　　کوثر پہ آنکھ ایک جری کی پیالہ وار
کہتے ہیں راہ حق میں شرف کی کمی نہیں
اس راہ میں جو خاک نہ ہو آدمی نہیں

سمجھے ہیں نامرادی دنیا کو یہ مراد　　　غم ان کے دل میں شاد دل ان کا ہے غم میں شاد
ہر عضو میں ہے دل کی طرح سے خدا کی یاد　　　قرآں پڑھنا ختم ہے ان پر ہے دم جہاد
بازوئے جنگ مثل ترازو تلے ہوئے
ہیں زین پر کہ رحل پر قرآں کھلے ہوئے

۱- دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ ۳۰ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

ان بندوں میں دبیر نے یہ منظر پیش کیا ہے کہ طلوعِ سحر کے ساتھ لشکر حسین میں نماز ہو چکی ہے لیکن نمازی ابھی مصلوں ہی پر تھے کہ "ارکبو" کی صدا آتی ہے اور غازی مصلے اٹھانا شروع کر دیتے ہیں تاکہ جنگ کی تیاریوں میں مشغول ہو جائیں۔ اسی کے ساتھ غازیوں کی مدح سرائی شروع ہو جاتی ہے لیکن دبیر اس مدح سرائی کو اپنی خیال آرائی کی نذر نہیں کر دیتے بلکہ حسین کے لشکر میں عبادت کے وقت جو اک سنجیدہ اور باوقار ماحول ہے اس کی رعایت سے انھوں نے اپنے بیان اور آہنگ میں اک سنجیدگی اور متانت کو برقرار رکھا ہے۔ نیز ان کے اسلوب بیان نے ماحول کی کیفیت کو قاری کے احساسات پر طاری کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ بیان میں ایک ارتقائی کیفیت کا عنصر بھی شامل ہے۔ "ہے دست بوس ایک کے شمشیر آبدار" گویا عبادت ختم ہو گئی ہے اور اب جنگ کی تیاری شروع ہو چکی ہے پھر اس تیاری کے دوران غازیوں کے جو خیالات اور جذبات ہیں وہ ان غازیوں کے کردار کے سچے ترجمان ہیں جو راہ خدا میں جہاد کے لیے نکلے ہیں۔ خاص طور پر یہ ٹیپ

بازوئے جنگ میں ترازو تُلے ہوئے

ہیں زین پر کہ رحل پہ قرآن کھلے ہوئے

گویا بیان اپنے ارتقا کی دوسری منزل میں ہے جہاں قاری کو یہ پتہ چل جاتا ہے کہ اب غازی گھوڑوں پر سوار ہو چکے ہیں پھر اس منظر کو جس خوبصورت تشبیہ سے واضح کیا ہے وہ اصل کیفیت میں اضافے کا باعث ہے۔ یہاں دبیر کی لفاظی ہے نہ صنعتوں کا اہتمام اور نہ بے بنیاد خیال آرائی بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخیل کی آنکھ سے اصل منظر کا مشاہدہ کیا ہے اور اپنے قاری کو اس منظر تک پہونچانے کی کوشش میں وہ خاصے کامیاب ہیں۔ گویا دبیر پر جب کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے تو وہ تخیل سے ہم آمیز کرنے میں تو کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن اس امتزاج میں جذبے کا عنصر اتنا غالب ہوتا ہے کہ اکثر زبان کا ساتھ چھوٹ جاتا ہے چنانچہ

در پر دھرے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں

اک آسماں ہے اور بہتّر ہلال ہیں

اس ٹیپ میں جو خیال ہے وہ دبیر کے جوش عقیدت کا نتیجہ ہے جس کا آغاز اس مصرعے سے ہوتا ہے " سجدے کو آستانے پہ مولا بلاتے ہیں"۔ لیکن جذبہ یا خیال جب تک زبان کی تحویل میں نہ پہونچ جائے فن بننے سے قاصر رہتا ہے۔ زیر نظر ٹیپ کا پہلا مصرعہ زبان کی اسی ناکامی کا پتہ دیتا ہے۔ "در پر دھرے" یہاں دندانی بندشی مصمتے /د/ (ہکار اور غیر ہکار) کا مکرر صوتی آہنگ اتنا شدید ہے کہ اس نے بعد کی تمام صفیری آوازوں کے دھیمے تاثر کو مجروح کر دیا ہے اس کے بجائے مصرعہ اگر اس طرح ہوتا " در پر رکھے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں" تو بندشی مصمتے کا آہنگ صفیری آوازوں سے متوازن ہوجاتا باوجود اس امر کے لفظ میں اب بھی بندشی مصمتے /کھ/ موجود ہے لیکن ایک تو یہاں دندانی مصمتے کی تکرار کا عیب ختم ہوگیا نیز مابعد کے طویل مصوتے نے بندشی کیفیت کو بہت حد تک زائل کر دیا۔ بہر حال یہ ٹکڑا اگرچہ بیان کی روانی اور زبان کی سلاست پر گراں ہے تاہم دبیر کے عہد کی اس درباری معاشرت کا ترجمان بھی ہے جہاں سجدۂ تعظیمی اور مجرے آداب میں شامل تھے اور جس نے 'ناصیہ فرسائی' اور 'جبیں سائی' جیسی اصطلاحوں کو جنم دیا۔

اسی مرثیے میں دوسری طرف یزید کے لشکر کا حال ملاحظہ ہو۔

تھے خرمنِ فلک پہ ابھی دانۂ نجوم — بونے لگا جو تخم ستم ابن سعد شوم
غلّے کے بانٹنے کو ندا دی علی العموم — مانند مور دانہ زدوں نے کیا ہجوم

جس کا کہ باپ قاسم رزق زمانہ تھا
ہفتم سے کربلا میں وہ بے آب و دانہ تھا

رومال ظالموں نے زمیں پر بچھا دیے — حصّے عمر نے سب کے برابر لگا دیے
اور افسران فوج کو حصے سوا دیے — اور سر بمہر صرّۂ زر بھی دکھا دیے

لب کھولے حیلہ ور کی عداوت کے جوش نے
گندم نمائی آہ کی یوں جو فروش نے

مرثیوں میں رزم کی بنیاد یہ حقیقت ہے کہ حسین کا لشکر حق کا طرف دار تھا اور یزید کا لشکر جوں کہ غاصب کا طرف دار تھا لہٰذا ان کی جنگ باطل کے لیے تھی۔ خیر و شر کے اس فرق کو شاعر نے ان دونوں مثالوں سے واضح کر دیا ہے اور طرفین کے لشکروں کی جو کیفیت نظم کی ہے اس سے یہ پتہ چل جاتا ہے کہ کون خیر کی طرف ہے اور کون شر کی طرف۔ بیان کی مناسبت سے دبیر نے جو زبان استعمال کی ہے اس کا رکھ رکھاؤ اور متانت برابر شاعر کا ساتھ دے رہی ہے نیز شاعر کو یہ بھی احساس ہے کہ وہ مرثیہ لکھ رہا ہے چنانچہ غلّے کی تقسیم کے ساتھ جب وہ اس ٹیپ پر پہونچتا ہے:

جس کا کہ باپ قاسم رزقِ زمانہ تھا
ہفتم سے کربلا میں وہ بے آب و دانہ تھا

تو واقعے کا تاثر اور شدید ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو ظالموں کا وہ لشکر ہے جہاں طلوع صبح کا منظر غلّے کی تقسیم کے ساتھ کھلتا ہے دوسری طرف حق کا وہ طرف دار ہے جس کے باپ کی صفت "قاسم رزق زمانہ" تھی لیکن تین روز سے بھوکا پیاسا ہے۔ یہی کربلا کی تاریخ ہے اور یہی واقعے کا اصل تاثر۔ خیر و شر کا یہ وہ تصادم ہے جس پر مرثیے کی تاریخی بنیاد رکھی گئی ہے چنانچہ مرزا دبیر واقعے کی ابلاغ میں تو کامیاب ہیں لیکن خیال اور جذبے کے بہاؤ میں جزئیات کو فراموش کر گئے ہیں۔

حصّے عمر نے سب کے برابر لگا دیے
اور افسران فوج کو حصّے سوا دیے

پہلے مصرعے میں جو خیال پیش کیا گیا ہے اس میں واقعہ بننے کی بہت کم گنجائش ہے اس لیے کہ 'عمل' اپنے فطری ماحول سے مناسبت نہیں رکھتا۔ دوسرے مصرعے میں غذا کی مقدار کا تعین فرق مراتب کی بنیاد پر کیا ہے جو بظاہر معمولی جزئی خامی ہے لیکن فن کار کی نظر کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے بعد صف بندی کا منظر ملاحظہ ہو:-

جنگاہ میں صفیں جو بندھیں فوج شام کی
ہر تیغ زن کو فکر ہوئی ننگ و نام کی
خیمے کے در پہ آئی سواری امام کی
مسند الٹ دی موت نے خیر الانام کی

تاریک چشم اہل حرم میں جہاں ہوا
زہرا کا چاندلے کے ستارے رواں ہوا

یہاں دبیر نے فوج شام کی صف آرائی کا مختصر سا ذکر کر کے لشکر حسین کی تباہی کے تصور کے ساتھ اپنے ذہنی تلازمات کا عکس ڈال کر منظر کو دھندلا کر دیا ہے۔ چونکہ دبیر جانتے ہیں کہ اس جنگ میں حسین اور ان کے طرف داروں کا خون ناحق ہونا ہے اور یہ کہ ان کے لشکر کی تباہی مقدر ہو چکی ہے۔ اپنے اس ذہنی پس منظر میں دبیر اکثر غیر ضروری مقامات پر رثائی تاثر برپا کر دیتے ہیں دبیر کی یہ رثائیت رزم کی کیفیت پر اثرانداز ہوئی ہے۔ یہ مصرعہ ملاحظہ ہو :

مسند الٹ نے موت نے خیرالانام کی

اس طرح دبیر نے انجام سے قبل ہی یہ ظاہر کر دیا ہے کہ یہاں کس کی فتح اور کس کی شکست ہوگی حالاں کہ بیانیہ شاعری کے نقطۂ نظر سے واقعات کو ان کے بتدریج ارتقا کی روشنی میں پیش کرنا چاہیے تھا نہ کہ اپنے ذہنی و تاریخی پس منظر میں۔

مرزا دبیر اس مرثیے میں پانچ، چھے بند لشکر حسین پر صرف کرنے کے بعد پھر فوج شام کی طرف آتے ہیں :

کہتے تھے کربلا سے یہ سلطان کربلا
جو مثل سیل خیل جفا قہر سے بڑھا
صف باندھنے لگا پسر سعد بے حیا
مختار اس نے میمنہ کا شیث کو کیا
چن چن کے نیزہ دار بھی چالیس سو دیے
رہوار گرم رو دیے ملبوس نو دیے

ازرق کو تیرزن دیے پنجاہ صد جدا
کی اس نے زیب میسرۂ لشکر جفا
اور دے کے دس ہزار جوانانِ پر دغا
سونپا جناح حنظلہ کو اس نے برملا
مل کر گلے علی و نبی رن میں روتے تھے
اک سر کے کاٹنے کے یہ ساماں ہوتے تھے

فرزند اس کا حفص تھا جو ننگِ اشقیا
رہوار نقرہ خلعتِ زریں اسے دیا

یا نہ دیتے ہوں جب ان کی طبیعت اس راہ چل نکلتی ہے وہ رواں ہو جاتے ہیں جیسا کہ زیر نظر مثال کے پہلے بند سے عیاں ہے۔ بیانیہ شاعری کے نقطۂ نظر سے یہاں مضمون آفرینی اور خیال آرائی کا التزام کرنے کے بجائے اس منظر کی ایک حقیقی تصویر پیش کرنے پر توجہ صرف کرنی چاہیے تھی لیکن غور کیجیے تو یہ بھی شاعر کے عقیدے کا اثر ہے کہ وہ اپنے ممدوحین کی صف بندی کو ان الفاظ میں پیش نہیں کرنا چاہتا جو کسی بھی صف بندی کے بیان میں کام آسکتے ہوں اس لیے ممدوحین کے مراتب کے پیش نظر اس نے ان تشبیہوں اور تمثیلوں سے کام لیا جو اس کے جذبات کی ترجمانی بھی کرسکیں۔ ان جذبات کا دوسرا رخ ملاحظہ ہو

اکبر نے صف آرا کیا اپنے رفقا کو   فتح و ظفر و دبدبہ و صبر و رضا کو[1]
پھر میمنہ سونپا مددِ شیر خدا کو   اور میسرہ خاتونِ قیامت کی دعا کو
چُن چُن کے جلو میں لیے ہمت کے رسالے
اور قلب کیا یادِ الٰہی کے حوالے

یوں لشکرِ کفار تھا سر بستہ سراسر   جس طرح کہ دندانے ہوں آری کے برابر
اور قلب میں صف کے عمر سعد ستم گر   جیسے دلِ کفار میں ہو کینۂ حیدر
اکبر یہاں ارواحِ رسولانِ سلف میں
جس طرح عیاں چشم نبی پلکوں کی صف میں

اوپر کی مثال میں دبیر کے جن شعری خواص کا تذکرہ کیا گیا یہ دونوں بند اس بیان پر ایک دلیل کا حکم رکھتے ہیں۔ دبیر اپنے ذہنی افق سے چُن چُن کر تشبیہات و استعارات لاتے ہیں اور ان تمثیلوں کے ذریعے اپنے کرداروں کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں چنانچہ اکبر کے رفقا میں فتح و ظفر و دبدبہ اور صبر و رضا شامل ہیں۔ یہ ساری تمثیلیں جناب علی اکبر کی مذہبی حیثیت اور کربلا میں ان کی مظلومی و بیکسی کے تناظر میں تراشی گئی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ساری تمثیلیں علی اکبر کا کردار پیش

ا۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۳ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

کرتی ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خصوصیات کا یہ تنوّع اپنے جنگی پس منظر سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ یہاں صبر و رضا کا تذکرہ تو صرف دبیر کا اپنا ذہنی افق ہے جو دوسرے بند تک پھیل گیا ہے۔ یہاں وہ لشکر اعدا کی صف بندی کو آری کے دندانوں سے تشبیہہ دیتے ہیں غالباً اس لیے کہ آری کی خصوصیت کاٹنا ہے۔ اس کاٹ کو دبیر نے ظلم تصور کیا ہے جو لشکر اعدا کا شیوہ ہے لیکن دبیر تشبیہہ کے اس مفہوم میں اتنے محو ہوے کہ وہ یہ محسوس نہ کر سکے کہ آری کے دندانوں کی طرح صف بستہ ہونا مدح کا پہلو ہے ذم کا نہیں۔ اس کے علاوہ ان دونوں بندوں میں دبیر کی اپنی مضمون آرائی و خیال آرائی تو ہے لیکن صف بندی کا کوئی حقیقی منظر نہیں ہے۔

ایک موقع پر میدان جنگ میں ناکہ بندی کا منظر ملاحظہ ہو۔ یزید کی فوج طعام سے فارغ ہو کر اور ہتھیاروں سے لیس ہو کر عمر ابن سعد کے پاس آتی ہے۔ اس وقت ؎۱

کثرت پہ فوج کی ہوا نازاں وہ خود پرست　　بولا کہ اپنی فتح ہے شبیر کی شکست
پہلے کیا فرات کا ظالم نے بندوبست　　بھجلائے دس ہزار زرہ پوش تیز دست
دیوار آہنی لب دریا بلند کی
دریا نے بانگ ہائے حسینا بلند کی

گھاٹوں کو روک کر یہ پکارا کہ ہاں سنو　　بے آبرو کروں گا نہ مانے کا حکم جو
پائیں نہ ایک قطرہ شہنشاہ نیک خو　　میت کے غسل کو نہ وضو کو نہ پینے کو
جاں بر نہ تشنگی سے امام حجاز ہو
خشکی میں غرق فوج حرم کا جہاز ہو

اور سترہ ہزار جوانانِ نیزہ دار　　قوم اسد کے گھیرنے کو بھیجے ایک بار
یعنی بنی اسد اسداللہ پہ ہیں نثار　　ایسا نہ ہو کہ آئیں سوئے شاہ بے دیار
ان سے جدا حسین رہیں وہ حسین سے
ہم سیدوں کو ذبح کریں رن میں چین سے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۸ مرثیہ نمبر ۲۰ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

چالیس سو پھر اس نے کماں دار روسیاہ
بٹھلائے چار گوشوں میں گرد خیام شاہ
رکھا نہ سیدوں کے لیے گوشۂ پناہ
روح بتول کہتی تھی رو رو کے آہ آہ

جلاد لاکھ تیغوں سے اک سر اتاریں گے
ناچار کر کے یہ مرے بچے کو ماریں گے

یہاں مرزا دبیر نے ناکہ بندی کا ایک اچھا خاصا منظر پیش کیا ہے تاہم ہر جگہ ان کے ذہنی ارتسامات کی چھاپ نظر آتی ہے۔ ایک طرف تو فوجِ مخالف کی تعداد ہزاروں سے گزر کر لاکھوں تک ہے

جلاد لاکھ تیغوں سے اک سر اتاریں گے

دوسری طرف بہتّر افراد میں طاقت کا یہ عدم توازن واقعے کی شعری صداقت پر اثر انداز ہوا ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ دبیر کسی واقعے کے بیان میں وہ تمام لوازمات فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو واقعے کی کیفیت میں اضافے کا باعث ہوں۔ اس طرح دبیر اپنے بیانات میں انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں لہٰذا زیرِ نظر بندوں میں فوج مخالف کی تعداد اور اس کی طرف سے ناکہ بندی کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ ایسے مقامات رزمیہ (ایپک) کے نقطۂ نظر سے بہت کامیاب ہو سکتے ہیں کیوں کہ ان میں حیرت واستعجاب کا عنصر ہوتا ہے لیکن عیب یہ ہے کہ یہ مقامات عدم توازن کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے مقامات پر جزئیات کی خامیاں بھی بہت نمایاں ہو جاتی ہیں۔ مثلاً عمر ابن سعد کا مکالمہ ہے

پائیں نہ ایک قطرہ <u>شہنشاہ نیک خو</u> ——— یا ——

جاں بر نہ تشنگی سے <u>امام حجاز</u> ہو

یہ دبیر کے وہی ذہنی ارتسامات ہیں جو اکثر و بیشتر سر اٹھاتے رہتے ہیں اور ان کے فن کو بگاڑ دیتے ہیں۔

اس کے بعد فوج حسینی کا ایک منظر ملاحظہ ہو:۔

مجرے میں شہ نے حکم صف آرائی کا دیا	مجرے سے باریاب ہوئی فوج کبریا
سیلی زن قمر ہوئی ہر چہرے کی ضیا	میکال و جبرئیل نے آراستہ کیا

مارا طمانچہ غازیوں کی آب و تاب نے
بس کانپ کر پھرا لیا منھ آفتاب نے

ارواح انبیا جپ و راس ایستادہ تھی	فوج حسین کم تھی پہ رونق زیادہ تھی
زہرا جلو میں بیٹھ کے گیسو کشادہ تھی	فوج جن و سپاہ ملائک پیادہ تھی

حاصل تھا صبح دم یہ تجمّل جناب کو
تھاما تھا وقت عصر بہن نے رکاب کو

ان بندوں میں حسین کے لشکر کا جو حال نظم کیا گیا ہے وہ دبیر کے دیومالائی ذہن کا غماز ہے اور اصل میں دبیر کے عہد کا پرتو ہے۔ اس عہد میں فوق فطرت عناصر کے تذکرے نہ صرف یہ کہ دل چسپی اور حیرت و استعجاب کا سبب تھے بلکہ ان واقعات کو یقین کا درجہ بھی حاصل تھا۔ مرثیے کا ان حالات سے متاثر ہونا اک فطری سی بات تھی خصوصًا ایسی صورت میں کہ مرثیے کے پیچھے جو مذہبی تصوّرات کام کر رہے تھے وہ خود افراد مرثیہ کے روحانی مراتب سے آمیز تھے۔ ان کرداروں کو فوق بشر کہا جا سکتا ہے۔ چوں کہ اہل بیت خدا کے مقرب ترین بندے تھے جن میں حسین کی ایک ایسی ذات تھی جس کے ادنیٰ اشارے پر زمین و آسمان کی قوتیں ان کے لیے سرگرم عمل ہو سکتی تھیں۔ حسین کے اس تشخّص پر اقبال نے ملائکہ اور رسولانِ سلف کو ان کے جلو میں پیش کیا ہے۔ حقیقت میں یہ شاعر کی اپنی عقیدت کا اظہار ہے اور یہ عقیدت اس نکتے کے سمجھنے میں مانع آئی ہے کہ رزمیہ کے نقطۂ نظر سے کسی فریق کو ما فوق الفطرت عناصر کی حمایت حاصل ہو جانے کا مطلب طاقت کے توازن کا اس کے حق میں ہو جانا ہے لیکن دبیر کے یہاں اس دیومالائی کیفیت کا نقطۂ عروج یہ ہے

حاصل تھا صبح دم یہ تجمّل جناب کو
تھاما تھا وقت عصر بہن نے رکاب کو

۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۱۱ (جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب)

دبیر کے یہاں ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ اپنے بیان کو درجہ بدرجہ آگے بڑھانے کے بجائے جستہ جستہ واقعات کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں خواہ یہ واقعات ایک دوسرے سے متصادم ہی کیوں نہ ہوں۔ دبیر اپنے واقعات کو منطقی کڑیوں اور ضروری جزئیات سے مربوط نہیں کرتے۔ اصل میں یہ ان کا مذہبی اغراق ہے جس کی وہ بیان کے تقاضوں کے مطابق تحدید نہیں کر پاتے اور ان کے مذہبی تناظر میں یکے بعد دیگرے جو جو تخیلات ان کے ذہن پر وارد ہوتے ہیں ان کے بیان کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ اسی لیے حسین کی مذہبی و روحانی حیثیت کے پیش نظر میکائیل و جبرئیل ان کے لشکر کو آراستہ کرتے ہیں، ارواح انبیا چپ و راس ایستادہ ہیں، اور فوج جن و سپاہ ملائک بھی پیادہ ہے۔ یہ وہ مذہبی تصورات ہیں جو حسین کے روحانی مراتب سے نسبت رکھتے ہیں لیکن بیان کے اسی تسلسل میں جب وقت عصر حسین کی شہادت کا واقعہ ہوتا ہے تو اب ان کی بے کسی و مظلومی اور تنہائی کے تصورات سر اٹھاتے ہیں۔ یہ دو مختلف النوع تصورات ہیں اور ایک ہی کردار کے دو متضاد و متصادم پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں لیکن دبیر ان مختلف النوع تصورات کو منطقی آہنگ نہیں دے سکے کہ آخر جس کی صف آرائی کا تجمل یہ تھا کہ ارواح انبیا و سپاہ ملائک بھی ایستادہ تھیں اس پر وقت عصر یہ افتاد کیوں پڑی اور حالات کی یہ تبدیلی کیوں کر واقع ہوئی۔ اس کا جواب یہ ہے کہ دبیر اس نظم کو اپنی عقیدت اور ذہنی تلازمات کے سہارے لے کر چلے ہیں اس لیے "قوت تمیز" کی رہنمائی انہیں حاصل نہیں ہو سکی ہے اس کے علاوہ شاعر کے مخاطب بھی وہ لوگ ہیں جو واقعے کے اسباب و علل اور نتائج کو پہچانتے ہیں اور یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے دبیر کی بیشتر شاعری باوجود قدرت زبان و بیان کے۔ فن کا درجہ حاصل نہیں کر سکی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ دبیر شاعر زیادہ اور فن کار کم تھے۔

اس کے بعد جنگ کا آغاز ہوتا ہے۔ سوار بڑھنے شروع ہوتے ہیں۔ دبیر کے یہاں اس کا ایک منظر ملاحظہ ہو:

فرما کے یا علی شہ صفدر ہوئے سوار ـــ ہٹ کر عقاب پر علی اکبر ہوئے سوار[1]
عباس لے کے رایتِ حیدر ہوئے سوار ـــ بتیس شہ سوار برابر ہوئے سوار

چالیس پیدل آگے جلو میں بہم چلے
لے کر یہ فوج لڑنے کو شاہ امم چلے

دبیر کے یہاں ایسے مقامات بہت کم آتے ہیں جہاں وہ صرف امرِ واقعہ سے تعلق رکھتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ حقیقی اور واقعے کے مطابق تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ زیر نظر بند ایسی ہی ایک مثال ہے۔ بند کے دوسرے مصرعے میں دبیر نے محاکات سے کام لینے کی کوشش کی ہے

"ہٹ کر عقاب پر علی اکبر ہوئے سوار" اس مصرعے میں دبیر نے سوار ہونے کی کیفیت کو اصل کے مطابق پیش کرنے کی سعی کی ہے لیکن زبان نے ان کا پوری طرح ساتھ نہیں دیا ہے اور صرف "ہٹ کر" سے پوری کیفیت کا احاطہ نہیں ہو سکا ہے۔ پھر بھی دبیر اس بند میں بڑی حد تک کامیاب ہیں۔

اس کے بعد فوج مخالف کا بھی ایک منظر نامہ دیکھتے چلیں:-

سب نہر سے اٹھ آئے پرے باندھ کے رن میں ـــ غم دل میں شکن ماتھے پہ اور لرزہ بدن میں[2]
آگے وہ بڑھے چیدہ تھے جو جنگ کے فن میں ـــ قرنا کی صدا گونج گئی چرخِ کہن میں

فوج آگ کے دریا کی طرح موج پر آئی
شعلوں کی طرح موجِ الم اوج پر آئی

اس بند سے اگر دوسرا مصرعہ نکال دیا جائے تو رزمیہ کے نقطۂ نظر سے ایک کامیاب بند ہے اور آغازِ جنگ کا ایک اچھا منظر پیش کرتا ہے۔

اس کے بعد میدان جنگ میں ہماہمی، مبارز طلبی، رجز خوانی، نبرد آزمائی اور شمشیر زنی کا منظر شروع ہو جاتا ہے۔ لہذا اس کے بعد ہم رجز پر بحث کریں گے۔ جیسا کہ اس سے

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۱ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

۲۔ ایضاً جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲ (گل گشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر)

پہلے کہا جا چکا ہے کہ رجز اردو مرثیے کا ایک منفرد جز ہے لیکن یہ جز چوں کہ رزم ہی کا ایک حصّہ ہے اس لیے ہم نے بھی اسے رزم ہی کے ذیل میں رکھا ہے۔

رجز

رجز اردو مرثیے کا ایک اہم عنصر ہے۔ یہ صرف ہمارے مرثیہ نگاروں کی پیداوار نہیں بلکہ عرب و عجم میں رزم آرائی کا ایک خاص دستور رہا ہے کہ جب دو حریف مقابلے پر آتے ہیں تو ایک دوسرے پر اپنے شجاعانہ تفوق کا اظہار کرتے ہیں اردو مرثیوں میں رجز جنگ کے یک طرفہ بیان کی طرح عام طور پر شاعر کے ہیرو ہی کا حصّہ رہا ہے اور حریف مخالف کی زبان سے رجز کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوا ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مرثیوں میں رزم کی عمومی شان یہی ہے کہ شاعر کا ہیرو تنہا دشمن کی پوری فوج سے جنگ کرتا ہے اس لیے رجز کا موقع صرف ہیرو ہی کو فراہم ہوتا ہے دوسری وجہ شاعر کا مذہبی جذبہ ہے۔ رجز چوں کہ فخر و مباہات کا مقام ہے لہٰذا شاعر کی عقیدت مانع آتی ہے کہ دشمن کو فخر و مباہات کا موقع دیا جائے۔ لیکن اپنے ہیرو کے رجز میں شاعر نے جی کھول کر اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ملاحظہ ہو علی اکبر رجز پڑھ رہے ہیں:۔

میں رونق دیں زیب عرب فخر عجم ہوں — شوکت میں علی شکل میں ہیں فخر امم ہوں[۱]
میں میوۂ گلزار تمنائے ارم ہوں — میں ہدیۂ درگاہِ خداوند حرم ہوں
مرنے سے مرے کنگرۂ عرش ہلیں گے
اس حال سے ہم آج شہیدوں میں ملیں گے

وہ کون شجر ہے کہ جو طوبیٰ سے ہے بہتر — بیخ اس کی زمیں ہے تو شاخ اس کی فلک پر
وہ نخل ہے خیر البشر اور شاخ ہے حیدر — اور میوہ ہے اس نخلِ ضیا بار کا اکبر
یہ شاخ ہے جس نخل کی افلاک بریں پر
تم صبح سے پھول اس کے گراتے ہو زمیں پر

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۳ (گل گشت گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر)

بابا مرا شاہ شہدا حضرت شبیر ... عمو مرا عباس ہے اللہ کی شمشیر
دو بھائی ہیں میرے مہ و خورشید کی تصویر ... اک تپ میں ہے محتاج دوا دوسرا بے شیر
برتر ہے نسب پالنے والی کا ہماری
زینب ہے لقب پالنے والی کا ہماری

فنی نقطۂ نظر سے دبیر کی شاعری کا یہ بہت بڑا عیب ہے کہ وہ موضوع کی نوعیت اور اس کے نفسیاتی تقاضوں کو فراموش کر کے اپنی ذہنی افتاد میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہ دبیر کی شاعری کا وہی نقص ہے جس پر ہم گذشتہ صفحات میں متعدد بار اشارا کر چکے ہیں۔ رجز کا مطلب حریف مقابل پر اپنی شخصی برتری اور شجاعانہ تفوق کو ظاہر کرنا ہے لیکن دبیر نے ان بندوں میں اگر ہیرو کے فخر و مباہات کا اظہار کیا ہے تو حظ کشیدہ حصّے آہنگ کے منافی بھی ہیں۔ یہ ایک طرف تو دبیر کے مزاج کی بنیۂ افتاد ہے جس کا خمیر اہل بیت کی مظلومی و بیکسی کے واقعات سے تیار ہوا ہے۔ اس افتاد نے رجز کے بنیۂ آہنگ کو بری طرح مجروح کیا ہے۔ اس کے علاوہ دبیر واقعات کی تحدید میں بھی ناکام رہتے ہیں۔ یہاں انھوں نے حضرت علی اکبر کی زبان سے یہ مصرعہ ادا کرایا ہے "عمو مرا عباس ہے اللہ کی شمشیر" حالاں کہ ترتیب واقعات میں علی اکبر حضرت عباس کی شہادت کے بعد میدان جنگ میں آتے ہیں۔ اسی طرح "بابا مرا شاہ شہدا" واقعات کی ترتیب کے خلاف ہے۔ اس کے علاوہ یہاں جو چیز توجہ طلب ہے وہ یہ کہ دبیر نے فخر و مباہات کے لیے جن شخصیتوں کا حوالہ دیا ہے دشمنانِ اہل بیت نے انھیں کے خلاف صف آرائی برپا کی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دبیر نے یہ رجز مجلس میں اپنے سامعین کے لیے تیار کیا ہے چنانچہ جب وہ اس رجز کو لے کر آگے چلتے ہیں تو ان پر مجلسی آہنگ پوری طرح غالب آجاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

دیکھیں عمر سعد کو ہے آج کیا منظور ... یاں والدہ کی قید کا کیا ہوتا ہے دستور
ناگاہ صدا آئی کہ اکبر نہ رلاؤ ... اس کو کہو چلی ماں کی بزرگی نہ گھٹاؤ
باہر نکل آؤں گی نہ پیار اتنا جتاؤ ... رہنے دو مرے ماتھے کا لکھا نہ مٹاؤ

اعدا سے سفارش مری کیوں کرتے ہو بیٹا
اب پردہ کہاں تم تو جواں مرتے ہو بیٹا

اس بند کی ٹیپ تک آتے آتے دبیر اپنے قاری کو میدان جنگ سے نکال کر اپنے عہد کی معاشرت میں لے آتے ہیں لہٰذا یہ پورا بند دبیر کے عہد کی معاشرت اور ان کے مجلسی آہنگ کا غماز ہے۔ دبیر کی شاعری میں یہ ایسے مقامات ہیں کہ اکثر دبیر کے حامیوں نے ان کو الحاق سے تعبیر کیا ہے "حیات دبیر" اور "المیزان" سے اس کی مثالیں مل جاتی ہیں اس قول کا مقصد یہ نہیں کہ زیر بحث بند کو دبیر کے کسی حامی نے الحاقی کلام بتایا ہے بلکہ مقصد یہ ہے کہ دبیر کے حامی جوابی تنقید کے دوران یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ ناقدین کے وہ اعتراضات جن کو دبیر کے حامی الحاق کی ڈھالوں پر روکتے ہیں وہ دراصل دبیر کی شاعری کے بنیادی خواص سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے اعتراضات شبلی نے بھی اٹھائے ہیں اور دبیر کے حامیوں نے اسی ردعمل کا اظہار بھی کیا ہے۔ اس پر ہم گذشتہ صفحات میں بحث کر چکے ہیں اور اس قبیل کی بہت سی مثالیں بھی پیش کی جا چکی ہیں نیز یہ بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ مثالیں شاعر کے مذہبی اغراق کا نتیجہ ہیں اور جب مذہبی اغراق کارفرما ہوتا ہے تو REASONING (قوت تمیز) کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ دبیر کے کلام میں قوت تمیز کی خامی جگہ جگہ نمایاں ہے جو کسی عہد سے مخصوص نہیں اس لیے کہ یہ شعری ارتقا کا مسئلہ نہیں بلکہ یہ دبیر کا ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس کے تحت وہ مرثیے کے بنیادی مقاصد کو کہیں بھی فراموش نہیں کر پاتے اسی کا نتیجہ ہے کہ وہ زیر نظر رجز کو پیش کرنے میں بری طرح ناکام ہو گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے اس بحث کے جواب میں جناب بانو کے مکالمے کا جواز کربلا کے حقیقی واقعات و کیفیات کی روشنی میں تلاش کیا جائے لیکن ایسی کسی کوشش سے قبل یہ طے کر لینا بھی ضروری ہے کہ آیا یہاں واقعے کی تاریخی صداقت درکار ہے یا وہ صداقت جو کسی واقعے کے عمومی تصور سے پیدا ہوتی ہے۔ جہاں تک ثانی الذکر صداقت کا تعلق ہے تو رجز کے اس موقع پر جناب بانو کا مکالمہ کسی تجربے اور

مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتا۔

اس کے بعد ایک موقع پر جناب عباس کا رجز ملاحظہ ہو:۔

حملے میں ہے میرا فرس تیز قدم شیر ۔۔۔ روباہوں کا خوں پینے کو شمشیر دودم شیر
ناوک ہے مرا شیر اسناں شیر، علم شیر ۔۔۔ بابا مرا اللہ کا شیر اور میں شمشیر

خیبر شکن اس عہد کا ہوں صف شکنی میں
جوہر مرے کھل جائیں گے شمشیر زنی میں

اعجاز کے گل کھلتے ہیں گلشن میں ہمارے ۔۔۔ ہر قطرہ گہر بنتا ہے معدن میں ہمارے
سر کٹنے میں بھرتے ہیں قدم رن میں ہمارے ۔۔۔ خیر آن کے چھپتے ہیں دامن میں ہمارے

ہے قہرِ خدا تیغ دمِ حرب ہماری
گردوں کے سپر سے نہ رکے ضرب ہماری

سابق کے مقابلہ میں یہ رجز کی ایک بہتر مثال کہی جا سکتی ہے جس میں زبان و بیان، طرز ادا، جوش و خروش، اور تفاخر کے وہ سارے انداز موجود ہیں جو دشمن پر تفوق ظاہر کرنے کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس رجز کے پس منظر میں جناب عباس کی شخصیت بھی نمایاں ہو جاتی ہے لہٰذا جس شان و شوکت، گھن گرج، اور طمطراق کے ساتھ یہ رجز ادا ہوا ہے وہ اس تصوّر کے عین مطابق ہے جو جناب عباس کی شخصیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ زبان میں جوش اور دبدبہ نیز عظمت و وقار کے پہلو خاصے نمایاں ہیں۔ غرض ان بندوں کو دبیر کے یہاں رجز کی ایک نمائندہ مثال کہا جا سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے ایسا اس لیے ہو کہ مرثیوں میں جناب عباس کا تصوّر ایک شجاع کا تصوّر ہے اور عام طور پر مرثیوں میں ان کے اسی شجاعانہ تصوّر کو اجاگر کیا گیا ہے۔ جب کہ امام حسین، علی اکبر اور حضرت قاسم وغیرہ کی شخصیتوں کے ساتھ ان کی مذہبی حیثیت کا تصور بھی کارفرما رہا ہے۔ چنانچہ آگے امام حسین کا رجز ملاحظہ ہو:۔

۱۔ دفتر ماتم جلد[۱۳] مرثیہ نمبر[۲۲] (سیفی کا نمونہ مری شمشیر زباں ہے)

میں ہوں مکین دوشِ نبی ہر مکاں کا فخر
شیرِ خدا کا لال ہوں نوشیرواں کا فخر[1]

کوثر کی آبرو ہوں اور اہلِ جناں کا فخر
کعبے کا نور عرش کا اوج آسماں کا فخر

نام و نسب سے قدر عجم اور عرب کی ہے
رونق ہماری ذات سے نام و نسب کی ہے

روشن پدر کا زور ہے دنیا و دین پر
ششدر تھے جبرئیل کئے جب کہ تین پر

چاہوں تو بیٹھے بیٹھے اک انگلی سے زین پر
گردوں کی ڈھال چیر کے رکھ دوں زمین پر

ہم نوبہارِ گلشنِ صبر و ثبات ہیں
ہم شہ سوار توسنِ والعادیات ہیں

برجوں کو اپنی مہر سے شمس و قمر ملے
دریا کو اپنی چاہ سے لال و گوہر ملے

بے پر نے مس کیا جو ہمیں بال و پر ملے
فطرس کے ذہن میں نہ یہ رتبے تھے پر ملے

اس رتبے کا اسی پہ فقط خاتمہ ہوا
آزاد کردۂ پسرِ فاطمہ ہوا

کی ہل اتیٰ خدا نے عطا ہم کو بھوک میں
نادِ علی بھی ہے جنگِ تبوک میں

عالم کے پردہ پوش ہیں ہم بھول چوک میں
ہم خضر سے زیادہ ہیں سب سے سلوک میں

گویا شجر ہوئے ہیں ہماری صفات میں
بولے ہیں سنگریزے مرے جد کے ہات میں

مطلب ہر ایک حق کی عنایت سے بن گیا
خطبہ ہمارا نامِ امامت سے بن گیا

محضر نسب کا مہرِ نبوت سے بن گیا
امت کا کام میری شہادت سے بن گیا

جوہر جو حرب و ضرب کے ہیں کھل ہی جائیں گے
اب تیغ دو زباں کی زبانی سنائیں گے

امام حسین کے اس رجز کو سمجھنے کے لیے ان کی شخصیت کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے اس سے پہلے جناب عباس کا رجز نقل ہو چکا ہے اور یہ بھی کہا جا چکا ہے کہ مرثیوں میں

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۸ مرثیہ نمبر ۱ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

جناب عباس کی شخصیت کا تصور شجاعت و بہادری کے پس منظر میں واقع ہوتا ہے چنانچہ ان کی شخصیت کا یہ تصور رجز کے رزمیہ آہنگ سے نمایاں ہے اس کے برعکس حسین کی شخصیت کا تصور ایک جری اور شجاع کا تصور نہیں ہے بلکہ ایک امام وقت کا تصور ہے یا یوں کہیے کہ حسین کی شجاعانہ حیثیت پر امام وقت کی حیثیت غالب ہے اس لیے امام حسین کی زبان سے اگر ایسا ہی رجز ادا ہوتا جیسا کہ جناب عباس کی زبان سے ادا ہوا ہے تو رزمیہ کے نقطۂ نظر سے گو مناسب ہوتا لیکن اس طرح شخصیت کا اصل پرتو نہ جھلک پاتا۔ خصوصاً اس لیے بھی کہ امام کی حیثیت میں حسین کا مشن جرأت و بہادری کا اظہار نہ تھا بلکہ تبلیغ حق تھا۔ اس مناسبت سے ان کے رجز میں زیادہ زور اسی حقیقت کے اظہار پر دیا گیا ہے۔ اس تناظر میں حسین کی شخصیت پوری طرح نمایاں ہے۔ بیان پر اصلیت کا رنگ غالب ہے تاہم امام حسین کے اس خاکے میں شجاعت و بہادری کا جو رنگ ہے وہ اس ٹیپ میں کھل جاتا ہے۔

جوہر جو حرب و ضرب کے ہیں کھل ہی جائیں گے
اب تیغ دو زباں کی زبانی سنائیں گے

اوپر رجز کی تین مثالیں پیش کی گئیں۔ ایک رجز علی اکبر کا، ایک جناب عباس کا اور ایک امام حسین کا۔ ان تینوں مقامات پر دبیر کے لاشعور کی تہیں کھلتی رہی ہیں جو تاریخی اور مذہبی واقعات و تصورات نے پیدا کی ہیں۔ لاشعور کی یہ تہیں جب کھلنا شروع ہوتی ہیں تو شعور پر غالب آجاتی ہیں۔ اس موقع پر یہ تہیں اگر حالات سے مطابقت رکھتی ہیں تو بیان کامیاب ہو جاتا ہے جس کی مثال امام حسین اور حضرت عباس کا رجز ہے کہ یہاں شخصیتوں کے لاشعوری خاکے اپنے حالات کے عین مطابق واقع ہوئے ہیں جب کہ علی اکبر کا خاکہ حالات سے عدم مطابقت کے سبب ناکام ہو گیا۔ دبیر کے لاشعور کی رو ہمیں ان کے کلام پر بہت زیادہ اثر انداز ہوتی ہے اور وہ زیادہ تر شعور کی گرفت سے آزاد رہتی ہیں اس وجہ سے دبیر کہیں کامیاب اور کہیں بری طرح ناکام ہو جاتے ہیں جیسا کہ اس مصرعے سے عیاں ہے۔

"امت کا کام میری شہادت سے بن گیا۔"

اس سلسلے میں ایک مثال حریف مقابل کے رجز کی بھی ملاحظہ ہو۔ اگرچہ دشمن کے رجز کی مثالیں کم یاب ہیں لیکن کامیاب ہیں۔

برچھوں ہلاکے نیزوں کو اچھالا وہ بدگہر | گہہ زین سے اٹھا کبھی بیٹھا وہ زین پر[1]
دکھلائے ضرب تیغ کے فن تیر کے ہنر | بولا ہنروران عرب میں ہوں نامور

سرتاج سرکشان حجاز و عراق ہوں
شمشیر کے اور نیزے کے فن میں طاق ہوں

شہرہ ہے میرے نام کا ساری خدائی میں | شہ زور نام لیتے ہیں میرا دہائی میں
بے مثل ہے یہ تیغ شرر دم صفائی میں | یہ سر پہ سر گراتی ہے تن سے لڑائی میں

شہباز تیر وہ ہیں کہ جب پر ہلاتے ہیں
عنقائے مغرب کے لہو میں نہاتے ہیں

اس مثال سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کبھی حریف کی زبان سے رجز ادا کراتے ہیں تو اس کا کتنا اہتمام کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ دبیر نے اپنے عقائد کو محفوظ رکھتے ہوئے دشمن کی زبان سے وہ رجز ادا کرایا ہے جو اس کے حسب حال ہے اور حقیقت یہ ہے کہ رجز کا حقیقی انداز بھی یہی ہے اور اس رجز کی کامیابی کا راز بھی دبیر کا وہی مقصد بیان ہے کہ وہ کسی واقعے کی انتہائی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں لہذا یہاں حریف کی قوت و سرکشی کے مظاہرے میں اس انتہائی کیفیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس کا دوسرا مقصد اس کے مقابل اہل بیت کی بے کسی و مظلومی کو نمایاں کرنا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ دبیر نے رجز نامے رزمیہ نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ شخصیتوں کے پس منظر میں لکھے ہیں۔ نتیجے میں کم ہی کامیاب ہوئے ہیں۔

۱۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر جلد۲ ص۱۰۱ (اے حکر نظم آمد مضموں کا وقت ہے)

نبردِ آزمائی

اردو مرثیوں میں رجز کے بعد باقاعدہ جنگ شروع ہوجاتی ہے اس جنگ کی ابتدا نبرد آزمائی سے ہوتی ہے جو ترتیبِ واقعات کے عین مطابق ہے لیکن مرثیوں میں عام طور پر 'نبرد آزمائی' رزمیہ کا لازمی حصہ نہیں ہے اِلّا یہ کہ شاعر اس کا التزام کرے۔ دبیر اس کلیئے کا استثنا نہیں ہیں یعنی مجموعی طور پر تو دبیر کے مرثیے نبرد آزمائی کو پیش نہیں کرتے البتہ چند منتخب مرثیے ایسے ضرور مل جاتے ہیں جہاں انھوں نے 'نبرد آزمائی' کو بھی اپنی رزم نگاری کا موضوع بنایا ہے اور اس کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ وہ اپنی اس کوشش میں بہت حد تک کامیاب بھی ہیں۔ ذیل میں اس کی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو علی اکبر جنگ کر رہے ہیں:-

شہبازِ اجل نے پر و بال اپنے کیے باز — یعنی کہ عقاب ان کا ہوا مائلِ پرواز[1]
دشمن نے کیا حربۂ تیغِ شرر انداز — یاں ڈھال ہوئی سر کی حفاظت سے سرافراز
اک پھول میں بھی پھل نہ لگا تیغِ شقی کا
کھیتے نہ سپر قلعہ تھا وہ نادِ علی کا

اکبر نے کہا سیکھ ابھی تیغ لگانا — لے دیکھ مری ضرب مرا ہاتھ اٹھانا
ہاں تیغ مری آئی ارے سر کو بچانا — اس کہنے میں نے سر تھا نہ گردن تھی نہ شانا
دم تن سے نہ نکلا کہ وہ چھپنے کی گھڑی تھی
ڈرے نہ اجل آئی کہ تلوار کھڑی تھی

دبیر کے یہاں نبرد آزمائی کی یہ ایک اچھی مثال ہے جس میں بہت حد تک باہم مقابلہ آرائی کی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ بھی حقیقت ہے کہ دبیر اپنے مخصوص رنگ شاعری یعنی خیال آرائی سے بھی نہیں چوکے ہیں جس کی وجہ سے کہیں معنی و مفہوم کی تہہ داری بھی پیدا ہوگئی۔ اس تہہ داری کو دونوں بندوں

۱- دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲ (گل گشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر)

کی ٹیپ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بہرحال یہ دونوں بند نبرد آزمائی کے ایک منظر کو ضرور پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد:

دو اور یل رزم بڑھے جھوم کے اک بار ــــ یا جوج سے دستار بدل زال کے غم خوار
دو گھوڑوں پہ یا پریوں پہ آسیب کے اسوار ــــ تلوار بلا، نیزہ غضب، ڈھال شب تار
مغفر نہ تھے سر پر جو وہ مغرور دھرے تھے
الٹے ہوئے دو لوہے کے تنّور دھرے تھے

پہونچے جو قریب آئے جب وہ اس نہ کج رو ــــ یک مرتبہ دو بجلیوں کے ڈالے دو پرتو
یاں ہاتھوں میں پھرنے لگے خورشید و مہ نو ــــ وہ تیغوں کی ضربت وہ سمندوں کی تگ و دو
وہ تیغوں نے کچھ رنگ سپر دور کیا تھا
مو دیدۂ جوہر کے لیے سرمہ لیا تھا

دو دیووں نے کی ایک سلیماں سے لڑائی ــــ روکی سپر اس سمت ادھر تیغ لگائی
تلوار ادھر کو گئی تو یاں سپر آئی ــــ کاندھوں پہ فرشتوں کا وظیفہ تھا دہائی
دونوں طرف اک بار صفائی نظر آئی
نے ہاتھ نہ تیغیں نہ کلائی نظر آئی

گھوڑے کی عناں باندھ لی اکبر نے کمر سے ــــ زانو کے تلے تیغ و سپر رکھ لی ہنر سے
اور دونوں کی گردن لی ادھر اور ادھر سے ــــ سر ایک کا ٹکرانے لگے ایک کے سر سے
اکبر کے تصرّف میں خدائی نظر آئی
جنگل میں پہاڑوں کی لڑائی نظر آئی

مولانا شبلی نے بلاغت سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:-

" بلاغت کا ایک نازک موقع وہاں پیش آتا ہے جہاں حریف مقابل کا ذکر کرنا مقصود ہوتا ہے اور دشمن کو حقیر اور ذلیل ثابت کیا جائے تو اس کے مقابلے میں فتح مندی کا مرتبہ گھٹ جاتا ہے اور شان و شوکت دکھائی جائے تو مذہبی خیال کے خلاف ہوتا ہے"[1]

۱۔ موازنہ انیس و دبیر ص ۴۱

واقعہ یہ ہے کہ مرثیہ نگار کے لیے یہ بڑا نازک مقام ہوتا ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ مرثیہ نگار کا مقصد مذہبی شاعری کا حق ادا کرنا ہے اس لیے عقیدت کا تحفظ اس کا پہلا فریضہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کا مقصد رزم نامے ترتیب دینا نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زیرِ نظر بندوں میں حریفانِ مقابل کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ اگر ایک طرف شاعر کی عقیدت کا دوسرا رُخ ہے تو رزمیہ کے نقطۂ نظر سے حیرت و استعجاب پیدا کر کے دلچسپی کا باعث بھی ہے۔ مزید یہ کہ حریفوں کی ہیئت و شمائل کو جس انداز سے پیش کیا گیا ہے اس نے نفرت و برأت کے جذبات کو بھی بیدار کیا ہے جس کا ایک سبب یہ ہے کہ یہ فوجِ مخالف کے دو پہلوان ہی نہیں بلکہ حق کے مقابل باطل کے بدہیئت کردار بھی ہیں اور یہاں مرثیہ نگار کا مقصد باطل کی اسی ہیئت کو پیش کرنا ہے۔ اس کے علاوہ دو پہلوانوں کے ساتھ علی اکبر کی لڑائی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس سے پیدا شدہ حیرت و استعجاب دراصل رزمیہ کی جان ہے اور ایسے ہی واقعات سے ہیرو کی شخصیت حریفوں کے مقابلے میں نمایاں ہوتی ہے تنقید کے اس اصول کے پیشِ نظر دبیر اپنے اس بیان میں بڑی حد تک کامیاب ہیں لیکن یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر کو زیادہ حزم و احتیاط کی ضرورت پیش آتی ہے تاکہ بیان غیر متوازن ہو کر کسی لگمان یا احتمال کا باعث نہ ہو اور دبیر چوں کہ اپنے بیان میں انتہا پسند واقع ہوئے ہیں لہٰذا اس جھونک میں جب وہ حد سے آگے بڑھتے ہیں تو ان کے مرقعے بگڑنے شروع ہو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر مثال کی بھی یہی کیفیت ہے شروع کے تین بندوں میں دبیر نے دونوں پہلوانانِ روم اور ان کی لڑائی کے بیان میں جو حیرت و استعجاب کی کیفیت پیدا کی ہے اس سے قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے نیز نبرد آزمائی کا ایک اچھا منظر کھل کر سامنے آتا ہے۔ اس منظر میں گھوڑوں کی دوا دو، تلواروں کے وار، ڈھال پران کی روک ایسے واقعات ہیں جنھوں نے اس میں رنگ بھرا ہے لیکن جب دبیر آخری بند پر آتے ہیں

گھوڑے کی عناں باندھ لی اکبر نے کمر سے زانو کے تلے تیغ دو سر رکھ لی ہنر سے

اور دونوں کی گردن لی ادھر اور ادھر سے　　سر ایک ٹکرانے لگا ایک کے سر سے

تو یہاں ایک حقیقی منظر پر ماورائی کیفیت کا احساس ہونے لگتا ہے اور حیرت مسرت میں تبدیل ہونے کے بجائے خوف سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ" اگر شاعر جذبۂ مذہبی سے بے اختیار نہ ہو اور اگر ان .... واقعات کے تصوّر سے اتنا بے قرار نہ ہو کہ اختیار سے باہر ہو جائے تو زیادہ کامیاب ہو سکتا ہے۔[1] کلیم الدین کا یہ اعتراض مبنی پر ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ رزم پر اس کا زیادہ اطلاق ہوتا ہے۔ یہ دراصل شاعر کے مذہبی جذبات ہیں جنھوں نے رزمیہ کے ایسے مرقعے پیش کیے ہیں جس کی مثال اوپر کے چاروں مصرعے ہیں۔ ان مصرعوں سے ہیرو کی فتح مندی کا وہ مرتبہ بھی گھٹ جاتا ہے جس پر شبلی کے خیال کا اوپر حوالہ دیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ یہاں دبیر پہلے سے زیادہ کامیاب ہیں۔

ناگاہ پرے سے ایک تہمتن بڑھا ادھر　　بد قوم و بد شمائل و بد خو و بد سیر[2]
کج فہم و کج کلاہ کج انداز کج نظر　　آنکھوں سے یہ عیاں تھا کہ گلخن ہیں شعلہ ور
قسمت میں جو عذابِ جہنم زیادہ تھے
آنکھوں کے در یہ دو درِ دوزخ کشادہ تھے

عوج ابن عوق سے بھی تھا قد میں زیادہ تر　　کالا تھا اس قدر کہ کہے دیو الحذر
منھ پر جھلم بدن میں زرہ خود زیب سر　　اک دوش پر کمان تو اک دوش پر سپر
زنجیر سے تھا چست کمر کو کیے ہوئے
باگ اک میں ایک ہاتھ میں نیزہ لیے ہوئے

اس شان سے وہ اہرمنِ لشکر دغا　　آیا جو روبروئے سلیمانِ کربلا
پریاں سروں کو پیٹ کر کرنے لگیں بکا　　زہرا کا چاند اور یہ گہن وا مصیبتا

۱۔ ملاحظہ ہو" اردو شاعری پر ایک نظر ص ۲۵۱"

۲۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۱ (اے فکر نظم آمد مضموں کا وقت ہے۔)

جن کہتے تھے جو حکم شہ خوش خصال دیں
اس کو اٹھا کے قاف کے دریا میں ڈال دیں

پھر دونوں سمت نیزۂ آتش فشاں چلے — یوں گتھ گئے کہ برسوں کے بچھڑے ہوئے ملے
یوں زد کی رد تھی جیسے بہم رفع ہوں گلے — چنگاریوں سے پڑ گئے گردوں میں آبلے
نایاب تھا یہ نیزہ تو وہ انتخاب تھا
وہ تھا زباں دراز یہ حاضر جواب تھا

بجلی سے بجلی آ کے ملی اور بھڑ گئی — گہہ چھٹ گئی سناں سے سناں گاہ لڑ گئی
چلائی جنگ صلح کی صورت بگڑ گئی — صرصر کو اپنی جان کی اس وقت پڑ گئی
جھڑ جھڑ کے چار سو جو شرارے چمک گئے
ذروں کے بدلے دھوپ میں تارے چمک گئے

ظالم تو کیا وہ نیزہ بھی برچھیوں اچھل پڑا — غالب ہوئی گرہ پہ گرہ بھل پہ بھل پڑا
ابرو کی شکل نیزے میں ظالم کے بل پڑا — بل نیزہ بازیوں کا بھی سر سے نکل پڑا
سہما ہوا تھا نیزہ شقی بے حواس تھا
پھل اس قدر دبا تھا کہ بوڑی کے پاس تھا

پھینکا شقی نے نیزہ کو جھنجلا کے ناگہاں — ترکش سے تیر کھینچا تو لی دوش سے کماں
اک دفعہ پیش ہو کے کہا آپ سے کہ ہاں — نیزے سے بچ گئے تو نہیں تیر سے اماں
آہن ہو یا کہ سنگ ہو منہ موڑتا نہیں
یہ طائر خیال کو بھی چھوڑتا نہیں

ناوک ابھی کماں سے ہوا تھا نہ واں جدا — رہ رہ کے گوشے گوشے سے لشکر نے دی صدا
ابرو کمان فاطمہ زہرا پہ میں فدا — اک ضرب تیغ سے کیا یہ زور حق ادا
دو کر کے ایک ایک کو جوہر دکھا دیا
تیر و کمان و چلہ کو ششش پر بنا دیا

گرز گراں اٹھایا شقی نے بصد غضب — چاہا کرے حوالۂ فرق شہ عرب

غالب ہو نورِ حق پہ سیاہیِ کفر کب | پایا نہ ایک وار کا اس بے ادب نے ڈھب
گرزِ گراں بھی لقمۂ شمشیر ہو گیا
گو شکل میں تھا پیش مگر زیر ہو گیا

ناری حسد کی آگ میں جلتا ہوا چلا | پیچ و خم ہر اک قدم پہ بدلتا ہوا چلا
روباہ مثلِ شیر سنبھلتا ہوا چلا | باطل جلو میں ہاتھ کو ملتا ہوا چلا
آئی فنا قریب بقا دور ہٹ گئی
وہ اس طرف بڑھا کہ ادھر عمر گھٹ گئی

تلوار کا شقی نے کیا شاہِ دیں پہ وار | حضرت نے روک لی رخِ اقدس پہ ذوالفقار
تیغِ علی کی دھار پہ اس کی پڑی جو دھار | دندانے تیغ میں ہوئے یک لخت آشکار
آری بنی جو تیغ تو عاری لعیں ہوا
گردن پہ سر تو زین پہ بھاری لعیں ہوا

سردارِ کل کی تیغ دو سر نے اٹھایا سر | دستِ اجل کی شکل اِدھر سے بڑھی اُدھر
مغفر پہ بیٹھی کاسۂ سر میں کیا گزر | گردن میں تیری اور ہوئی سینے میں غوطہ ور
آئی کمر میں تنگ کے نیچے اتر گئی
گھوڑے کو اور سوار کو چورنگ کر گئی

مولانا شبلی نے انیس کی رزم نگاری پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مرزا دبیر یہ واقعہ (معرکہ آرائی) اس طرح لکھتے ہیں کہ یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ حریف نے فنِ جنگ کے کیا کیا ہنر دکھائے[1]" اس چیز کی کمی نہ صرف دبیر کے یہاں بلکہ عام طور پر مرثیہ نگاروں کے یہاں پائی جاتی ہے۔ مرثیوں میں رزم کی عمومی شان تو شمشیر کی ہنگامہ آرائی سے عبارت ہے اور مولانا شبلی نے انیس کے کلام سے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ بھی منتخب مثالیں ہیں اگر مولانا شبلی تلاش و جستجو سے کام لیتے تو دبیر کے یہاں بھی ان کو ایسی مثالیں مل سکتی تھیں جہاں انھوں نے

۱۔ موازنۂ انیس و دبیر ص ۲۲

باہم معرکہ آرائی کے خوبصورت مرقعے پیش کیے ہیں۔ عام طور پر جملہ فنون جنگ کا اظہار نبرد آزمائی ہی میں ہوتا ہے اور اس کی مثالیں انیس و دبیر دونوں کے یہاں کمیاب ہیں اور جو مثالیں ہیں وہ منتخب ہیں چنانچہ زیر بحث بند بھی ایسی ہی ایک منتخب مثال ہے جہاں دبیر نے باہم نبرد آزمائی کا ایک واضح نقشہ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور اس کے ایک ایک فرد کو جس تفصیل و ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے مثلاً نیزہ، تیر و کمان، گرز اور شمشیر و ڈھال وغیرہ تو اس سے شبلی کے مذکورہ بالا قول کی نفی ہوتی ہے خصوصاً آخری دو بند زیادہ توجہ طلب ہیں جن میں تلوار کا بلند ہونا، مغفر پہ پڑنا، سر کاٹ کر گردن تک پہونچنا پھر تنگ سے گزر کر گھوڑے کو دو کر دینا ایک ماہر کی تیغ زنی کے وہ مختلف منازل ہیں جن سے گزر کر تیغ زنی کا عمل مکمل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ایک شاعر کی حیثیت سے دبیر اپنے جذبۂ مذہبی سے مغلوب بھی نہیں ہو گئے ہیں۔ حالاں کہ ایسا ان کے یہاں بہت کم ہوتا ہے اس سلسلے میں یہ بند توجہ چاہتا ہے۔

پھر دونوں سمت نیزۂ آتش فشاں چلے　　یوں گتھ گئے کہ برسوں کے بچھڑے ہوئے ملے
یوں زد کی رد تھی جیسے بہم رنج ہوں گلے　　چنگاریوں سے پڑ گئے گردوں میں آبلے
نایاب تھا یہ نیزہ تو وہ انتخاب تھا
وہ تھا زباں دراز یہ حاضر جواب تھا

اس میں طرفین کا بیان جتنا متوازن ہے ایسا دبیر کے یہاں بہت ہی کم ہوتا ہے حقیقت یہ ہے کہ رزمیہ کے نقطۂ نظر سے یہ دبیر کا ایک نمائندہ بند ہے جس میں دبیر نے دونوں حریفوں کے درمیان جنگی توازن کو برقرار رکھا ہے اور حریف کو جس طرح بتدریج زیر ہوتے ہوئے دکھایا ہے اس سے واقعے کے اپنے فطری ارتقا کو محسوس کیا جا سکتا ہے اس طرح نہ تو فتح مندی کا مرتبہ گھٹ گیا ہے نہ کسی ماورائی کیفیت کا احساس ہوتا ہے گویا یہاں دبیر نے تخیل سے کم اور مشاہدے سے زیادہ کام لیا ہے دبیر کے یہ بند رزمیہ کے ان چند مقامات میں سے ایک ہیں جن سے دنیا کے عظیم

رزم نامے ترتیب دیے جا سکتے ہیں۔

نبرد آزمائی کے سلسلے میں دبیر کے یہاں سے ایک اور مثال باقی ہے گو یہ بھی ایک کامیاب مثال ہے لیکن یہاں دبیر کی زبان و بیان کے جوہر زیادہ کھلے ہیں یہاں انھوں نے تشبیہہ و استعارہ اور خیال آرائی سے خاصا کام لیا ہے اس پر بھی نبرد آزمائی کو پیش کرنے کی ایک اچھی کوشش ہے۔ ملاحظہ ہو امام حسین جنگ کر رہے ہیں:-

جھوما سپر کو روک کے منھ پر وہ روسیاہ
جیسے شب فراق میں عاشق کا دود آہ[1]
واں سے بڑھا سپیدۂ صبح حسام شاہ
کی ڈھال میں وہ راہ کہ تیغ اس کی ہوئی شاہ
کوسوں تھا غل سپر جو کٹی بد صفات کی
سچ ہے کہ دور جاتی ہے آواز رات کی

اس نے بھی حملہ غالب کونین پر کیا
تیغ دو سر کی ضرب نے حربوں کو سر کیا
گرز گراں کے پیش کو زیر و زبر کیا
شش پر کو اس نے طائر بے بال و پر کیا
سہما یہ ترکش اس کا کہ سب تیر گر پڑے
کانپا یہ پھل کہ جوہر شمشیر گر پڑے

خیبر کشا کا زور کیا شہ نے آشکار
لائے جھکا کے تیغ سوئے تنگ راہوار
رکھ کر شکم فرس کا سر نوک ذوالفقار
اونچی جو تیغ کی تو اٹھ آیا مع سوار
پھر خود مثل رنگ پریدہ ہوائی تھا
خود ایک طرف زرہ کا بھی دیدہ ہوائی تھا

دبیر کے یہاں نبرد آزمائی کی یہ بہت غنیمت لیکن منتخب مثالیں ہیں۔ ایسا تو نہیں کہ دبیر کے یہاں "رزم آرائی" کی یہ عمومی شان ہو یا رزم آرائی کو انھوں نے اکثر اسی انداز میں پیش کیا ہو لیکن یہ تنہا دبیر کی شاعری ہی کا نقص نہیں ہے بلکہ اردو مرثیے عام طور پر جنگ کی ان جملہ تفاصیل سے محروم ہیں جن کا تذکرہ شبلی نے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۱ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا۔)

کیا ہے۔ پھر بھی مشتے نمونہ از خروارے، دبیر کے یہاں کامیاب مثالیں مل جاتی ہیں۔

تلوار

اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ اردو مرثیوں میں رزم کی عمومی شان شمشیر زنی سے عبارت ہے اور یہ شمشیر زنی وہ نہیں ہے جس کا تصور ایک عام قاری کے ذہن میں ہو سکتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہاں تلوار کے بجائے شاعر کی خیال آرائی کا سکہ چلتا ہے۔ یہ موضوع شاعر کی مضمون نگاری کا ایک وسیلہ ہے اس وسیلے سے شاعر نے اپنی قوتِ تخیل اور صنائع بدائع کے وہ جوہر نمایاں کیے ہیں کہ باید و شاید۔ اس مضمون آرائی کا کمال یہ ہے کہ رزم میں بزم کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ من جملہ اس حقیقت کے کہ شمشیر کے چلنے سے زمین و آسمان کے درمیان ایک ہنگامۂ کارزار بپا رہتا ہے لیکن میدانِ جنگ سے بہت دور۔ نتیجہ یہ کہ نہ تو تیغ زنی کے اوصاف کھلتے ہیں اور نہ میدانِ جنگ کا کوئی نقشہ سامنے آتا ہے۔

ایک عام خیال یہ ہے کہ اردو مرثیوں نے رزمیہ کی کمی کو پورا کیا ہے اور رزمیہ پر بحث کرتے ہوئے ہم نے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا تھا کہ اردو مرثیہ اپنی ارتقا یافتہ صورت میں رزمیہ سے ایک نہیں۔ اور جب ہم اس رزم کی تعریف کرتے ہیں تو جنگ کی ان تمام تفاصیل کو پیشِ نظر رکھتے ہیں جو فنونِ جنگ کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں لیکن اردو مرثیوں کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو چند مرثیہ نگاروں کے یہاں چند منتخب مقامات ہی ایسے مل سکتے ہیں جو رزمیہ کی نمائندگی کے اہل ہوں ورنہ مرثیوں میں رزم کا ایک معتدبہ حصہ شاعری کے ان خارجی لوازم سے بھرا پڑا ہے جو صرف زبان و بیان کے جوہر کا پتہ دیتے ہیں لیکن جنگ کے کسی نقشے کو پیش نہیں کرتے۔ مزید یہ کہ شمشیر کا عمل بھی یک طرفہ ہے یعنی صرف ہیرو کی شمشیر سرگرمِ عمل نظر آتی ہے۔ اس طرح شاعر اپنی لفاظی سے ایک ہوائی قلعہ تعمیر کرنے میں تو کامیاب ہو جاتا ہے لیکن بیانیہ شاعری کے تقاضے ناکام ہو جاتے ہیں۔ اس بحث کے ثبوت میں ہم دبیر کے یہاں سے

ایک ایسی ہی مثال پیش کر رہے ہیں جو اس موضوع پر ایک نمائندہ مثال ہے:۔

دامن کو ذوالفقار سنبھالے ہوئے چلی سانچے میں پھل کے تیغ کو ڈھالے ہوئے چلی[1]
جوہر کی انکھڑیوں کو نکالے ہوئے چلی نابوں کی زلف دوش پہ ڈالے ہوئے چلی
کھینچ کر چلی یہ چال نئی اشقیا کے ساتھ
جلاد ہاتھ بڑھ گئے ناز و ادا کے ساتھ

آنکھیں زرہ کی تیغ پہ گرویدہ ہوگئیں مانند کاہ برچھیاں کاہیدہ ہوگئیں
سہمی کمانیں دوش پہ چسپیدہ ہوگئیں تیغیں سمٹ کے قبضوں میں پوشیدہ ہوگئیں
حربے تو ہاتھ سے گرے ہاتھ آستین سے
سر تن سے پانو رن سے رن اٹھا زمین سے

شامی کباب تھے یہ ہوئی جب شرر فشاں اہل تتار بن کے ہرن رن سے تھے رواں
مصری نہ بات کر سکے یوں قطع کی زباں بُت بن کے گبر رہ گئے پتھرائیں پتلیاں
زردار زرد ہو کے گُل اشرفی ہوئے
نصرانی خاک ہو کے گُل ارمنی ہوئے

ان بندوں کو ملاحظہ کیجیے اور ان ترکیبوں پر غور کیجیے۔ جوہر کی انکھڑیاں، نابوں کی زلف، ناز و ادا یا خط کشیدہ الفاظ کی رعایتیں خصوصاً آخری بند میں ضلع جگت کا کمال اس شمشیر زنی کے وہ بنیادی اوصاف ہیں جن کی وجہ سے کسی رزمیہ آہنگ کے بجائے ایک غنائی یا مدحیہ آہنگ نمایاں ہوتا ہے۔ ان بندوں میں بجز اس کے کہ یہ سارے مضامین تلوار کی توصیف میں بیان کیے گئے ہیں اور کوئی چیز ایسی نہیں جو رزمیہ کے تصور پر دلالت کرتی ہو۔ اس لیے یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ اردو مرثیوں کے یہ مقامات رزمیہ کی کمی کو ہرگز پورا نہیں کرتے البتہ ان سے لکھنؤ اسکول کی نمائندگی ضرور ہوتی ہے چنانچہ ایک مثال اور ملاحظہ ہو:۔

۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۳۰ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

ریتی پہ جوئے تیغ نے کی جستجوئے فوج طوفاں کی طرح بہہ گئی یہ موج سوئے فوج
دل کیا تھے پانی پانی ہوئی آبروئے فوج ٹھیرا نہ آب تیغ کہیں جز گلوئے فوج
اترا گلے سے جس کے تو دم اس کا چڑھ گیا
قد گھٹ گیا سقر کی طرف پانو بڑھ گیا

دریا گھٹا حسام دو پیکر کے گھاٹ سے زندوں نے کی تلاش کفن اس کے پاٹ سے
لشکر نے ہاتھ دھوئے لڑائی کے ٹھاٹ سے اک دم بھی خیر سے نہ کٹا اس کی کاٹ سے
تلوار تھی کہ قہر خداوند پاک کا
طوفاں ہوا کا آگ کا پانی کا خاک کا

یہ مغز تک اتر گئی سر کو خبر نہ تھی تھی عین آنکھ پہ پہ نظر کو خبر نہ تھی
کھولی گرہ پہ موئے کمر کو خبر نہ تھی یہ مبتدا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی
توسن پہ توسن اس نے گرائے زمین پر
بیٹھے رہے سوار اسی طرح زین پر

یہاں مرزا دبیر نے طرح طرح سے اپنی خیال آرائی کے جوہر دکھائے ہیں اور جی کھول کر رعایت لفظی کی داد دی ہے دراصل تلوار کی تعریف، جیسا کہ خود عنوان سے ظاہر ہے ایک مدحیہ موضوع ہے اور یہاں دبیر کا رنگِ شاعری یعنی صنائع بدائع ایجاد مضامین اور خیال آرائی کا رنگ خوب چمکتا ہے۔ یہاں ان کی طبیعت تلوار ہی کی طرح رواں ہو جاتی ہے اور وہ تلوار کی تعریف میں ایسے ایسے مضامین ڈھونڈ کر لاتے ہیں کہ خود تلوار کی انفرادیت اور اس کا تشخص نمایاں ہو جاتا ہے بیانیہ شاعری کے نقطۂ نظر سے تو یہ عیب ہے کہ شاعر کسی واقعے کے بیان میں مضمون آرائی اور النکاروں سے اتنا کام لے کہ حقیقت ان پردوں میں پوشیدہ ہو کے رہ جائے تاہم یہ سب کچھ شاعری کے مقاصد پر بھی منحصر ہے۔ نیز یہ کہ خود شاعر کے ذہن میں اس صنف شاعری کا کیا تصور ہے اور وہ شعوری طور پر کس ادب کی تخلیق کر رہا ہے

ا۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۹ (بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے)

مرثیوں کے مطالعے سے تو یہ پتہ نہیں چلتا کہ شاعر کا مقصد شاعری رزمیہ پیش کرنا ہے یا وہ رزمیہ شاعری کے کسی تصور سے آشنا ہے۔ مرثیوں میں جنگ کے نام پر جو کچھ ملتا ہے وہ دراصل مرثیے کی جدید ہیئت کا تقاضا ہے۔ مرثیے کی تشکیل جدید اگرچہ دبیر ہی کے عہد میں ہوئی تھی لیکن دبیر نے اس جدید ہیئت کو بطور ایک روایت کے برتا ہے اس روایت کا ایک اہم ترین عنصر تلوار کی تعریف ہے جس میں رزمیہ آہنگ کو زبان کی تیزی و تندی اور بیان کے طنطنے سے پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے حالاں کہ یہ ایک صوتیاتی مرحلہ ہے کہ جہاں بندشی مصمتوں کا آہنگ بڑھ جاتا ہے وہاں بیان میں ایک طنطنہ اور شور و شغب پیدا ہو جاتا ہے جب کہ صفیری آوازوں کی وجہ سے بیان میں سبک روی اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے لیکن بندشی مصمتوں میں ہوا کا یہ بہاؤ ٹوٹ جاتا ہے چنانچہ زیر بحث بندوں میں صفیری مصمتوں س، ز، ژ وغیرہ کے مقابل بندشی مصمتوں ت، ٹ، د، ڈ، ڈھ، ق، ک، گ وغیرہ میں اس کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور جہاں بھی صفیری آوازوں کے مقابل بندشی مصمتوں کا عمل بڑھ جاتا ہے وہاں زبان و بیان کا طنطنہ اور شور و شغب کا ہنگامہ بھی بڑھ جاتا ہے۔ اس کیفیت کو دیگر مثالوں میں بھی محسوس کیا جا سکتا ہے ــــ آگے ملاحظہ ہو:۔

نازو ادا سے لیلیِ فتح و ظفر چلی　　مجنوں ہزاروں ہو گئے اس کے جدھر چلی[1]
فوج عدو کی موت کی لے کر خبر چلی　　مغرور خود سروں پہ جو تیغ دو سر چلی
شفّاف و صاف جنگ کا میدان کر دیا
توڑے پرے صفوں کو پریشان کر دیا
سایہ رسالداروں پہ اس تیغ کا گرا　　بجلی گری کہ شعلۂ قہر خدا گرا
اتنا تو شور دل کے اٹھایا کہ کیا گرا　　پیکر جدا سمند جدا سر جدا گرا

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۱۱ (جب سرنگوں ہوا علم کہکشانِ شب)

تنہا نہ فرشِ خاک پہ خونِ عدو بہا
سائے کی کیا بساط تھی اس کا لہو بہا

یہ کلک تیغ فرقِ سپر پر جو چل گیا | ہو کر نڈھال ڈھال کا چہرہ بدل گیا
فوراً سپر میں ڈوب کے باہر یہ پھل گیا | گویا گہن میں آکے مہِ نو نکل گیا
تن غرب تھا نہ شرق تھا اہلِ جدال کا
پر اس پہ تھا طلوع و غروب اس ہلال کا

ابرو کی شکل تھی خمِ شمشیر سے عیاں | چلتے ہی رن میں بن گیا بھونچال کا سماں
یوں جسم رعشہ دار سے روحیں ہوئیں رواں | جس طرح بھاگیں زلزلے میں چھوڑ کر مکاں
پیشِ نگاہ موت تھی تیغِ دو سر نہ تھی
کچھ تن بدن کی خیبریوں کو خبر نہ تھی

آب حسامِ تیغ سے برسات ہو گئی | ایسی جھڑی لگی کہ گھٹا مات ہو گئی
ناریوں کی راہ کوچۂ ظلمات ہو گئی | رنگِ سیاہ شام اڑا رات ہو گئی
تھا شور دھوپ دیکھنے کو سب ترستے ہیں
چھایا ہے ابرِ تیغِ علی، سر برستے ہیں

آگے ملاحظہ ہو:۔

وہ تیغ کی سج اور وہ قبضے کی سجاوٹ | معشوقوں کی صورت سرِ اعدا سے لگاوٹ [1]
بگڑے تو کسی سے نہ بنے کوئی بناوٹ | محشر تھا ملاپ اس کا قیامت تھی رکاوٹ
چمکی کبھی گردوں پہ کبھی عرشِ بریں پر
بجلی کبھی کوندی پرِ جبریلِ امیں پر
نقرے تھے نئے تیغِ شہِ ہر دوسرا کے | دیتی تھی گواہی یہی ہاتھوں کو اٹھا کے
مالک ہیں نبی اور علی ارض و سما کے | دو ٹکڑے ہیں واللہ یہ اک نورِ خدا کے

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۴، مرثیہ نمبر ۲۱ (برہم ہیں صفیں شاہ شہیداں کی ہے آمد)

دو گوہر گنجینۂ خاتون زمن ہیں
دو لال پیمبر کے حسین اور حسن ہیں

پھرتی ہے ہر اک سر پر جو تیغ دو سر آئی
سستی رگ دریشے میں بعینوں کے سمائی
منھ زخموں نے پھیلا دیے لینے کو جمائی
ڈھالوں کی طرح بیٹھ ند ڈھالوں نے دکھائی
خود رفتہ تھا ہر تیر یہ رفتار نئی تھی
انگڑائی کا لینا بھی کماں بھول گئی تھی

کیا ضرب لگاتی تھی دم ضرب یہ صمصام
پڑتا تھا دل کفر پہ بھی سکۂ اسلام
قرضوں نہ چلا نقد حیات سپہ شام
صراف اجل صاف یہ کہتا تھا سر عام
کھوٹا نہ کھرا کچھ سر بازار چلے گا
اب نار میں ہر قلب کا دینار پھنسے گا

بجلی کبھی اس صف پہ گراتی ہوئی آئی
آفت کبھی اس غول پہ ڈھاتی ہوئی آئی
ڈھالوں کے کبھی سیب وہ کھاتی ہوئی آئی
بیڑے کبھی پیکاں کے چباتی ہوئی آئی
گل گوں تھا فقط خون کی افشاں سے نہ ما تھا
قبضے کے بھی ہونٹوں پہ کھوٹا سا جما تھا

مرزا دبیر کے مرثیوں میں رزمیہ کا یہ عمومی معیار ہے۔ ان کے مرثیے پڑھتے چلے جائیے رزم کا مجموعی تاثر یہی ہو گا جس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ یہاں شاعری کا موضوع رزم نہیں بلکہ خود شمشیر ہے اور اسی لیے شاعر نے شمشیر کی تعریف و توصیف میں اتنے مضامین صرف کیے ہیں کہ خود شمشیر کی انفرادیت اور اس کا تشخص، جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے، ابھر کر سامنے آتا ہے اور خود ہیرو پس منظر میں چلا جاتا ہے حالاں کہ جنگ میں بنیادی اہمیت ہیرو کی ہوتی ہے لیکن دبیر کے جنگ ناموں کا تاثر یہ ہے کہ میدانِ جنگ میں سارا ہنگامۂ دار و گیر صرف شمشیر کے چلنے سے عبارت ہے اور اس پردۂ زنگاری میں کوئی معشوق بھی ہے یہ احساس ہی ذہن سے محو ہو جاتا ہے اس بیان کا دوسرا نقص یہ ہے کہ سارا ہنگامہ یک طرفہ ہے۔ تلوار صرف ہیرو کی چلتی ہے

اور دشمنوں کے صرف سر کٹتے ہیں اس طرح شمشیر کی تعریف اس کے جوہر پر دال نہیں بنتی تاوقتیکہ شمشیر کے مقابل شمشیر ہی نہ ہو۔ مزید یہ کہ شمشیر کی اس تعریف و توصیف سے جنگ کا یہ واقعہ اتنا محیّر العقول ہو جاتا ہے کہ اس پر لوورائیت کا اطلاق ہوتا ہے نتیجے میں یہ جنگ زمین کی جنگ نہیں رہ جاتی۔

دراصل مرثیوں میں جنگ کا منظر ایک ایسا مقام ہے جہاں دبیر رزم نگاری سے نہیں بلکہ اپنے فن سے انصاف کرتے ہیں اور یہ بات پہلے کہی جا چکی ہے کہ یہاں شاعر کا موضوع جنگ نہیں بلکہ شمشیر کی تعریف ہے اس پر بھی شمشیر سے زیادہ خود دبیر کے شاعرانہ جوہر کھلتے ہیں۔ یہاں وہ مضمون آرائی، صنائع بدائع اور ایجاد و اختراع کا کمال دکھاتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اس کمالِ فن کا تعلق ہے تو اس میں شک نہیں کہ مشکل ہی سے اردو کا کوئی دوسرا شاعر ان کے مقابل ٹھہر سکتا ہے بلکہ یہ کہدینا بھی حق بجانب ہوگا کہ اگر دبستان لکھنؤ سے صرف دبیر کے کلام کو لے لیا جائے تو لکھنؤ کے ادبی رجحانات کی بھرپور نمائندگی ہو جائے گی۔ دبیر نے یہاں اپنے ذوق ایجاد سے کام لے کر زبان و بیان کے ایسے گل کھلائے ہیں کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ مانا کہ یہ ایک فریب کن شاعری ہے۔ یہاں موضوع کو پنپنے کا موقع نہیں ملتا۔ یہاں خاکے دھندلا جاتے ہیں، مناظر ڈوب جاتے ہیں، واقعات نمایاں نہیں ہوتے لیکن آخر کار یہ بھی ایک فن ہے، یہ فن بھی اپنے عہد اور سماج کی نمائندگی کرتا ہے باوجود اس اعتراف کے کہ رزمیہ کے نقطۂ نظر سے یہ کامیاب مثالیں نہیں ہیں۔ اس رزم نگاری کا ایک تکنیکی نقص یہ بھی ہے کہ ایک پوری فوج کے مقابل تنہا ہیرو معرکہ آرائی کرتا نظر آتا ہے جو حقیقت میں جنگ مغلوبہ کا منظر ہے لیکن جنگ مغلوبہ دو فوجوں کے درمیان ہوتی ہے۔ ہیرو کے ساتھ بھی فوج ہے اگرچہ قلیل تعداد میں لیکن یہ فوج جنگ میں شریک نہیں ہے۔ مگر یہ بھی شاید انتہا پسندی کا تقاضا ہے کہ پوری فوج کے مقابل صرف ہیرو کو پیش کیا گیا ہے جو ایک طرف تو عہد دبیر کے افسانوی ماحول کا نتیجہ ہے کہ اس ماحول میں مرثیے کا ہیرو بھی

ایک افسانوی کردار محسوس ہوتا ہے۔ دوسرا سبب یہ ہو سکتا ہے جو زیادہ قرینِ قیاس ہے کہ لکھنؤ کے مرثیے فرداً فرداً شہیدانِ کربلا کے حال میں کہے گئے اسی لیے میدانِ جنگ میں بھی صرف تنہا ہیرو ہی نظر آتا ہے۔

بہ حیثیت مجموعی دبیر کی رزمیہ شاعری کا جائزہ لیں تو اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ایک حصہ وہ جہاں دبیر نبرد آزمائی کا منظر پیش کرتے ہیں یہاں عام حالات کے مطابق شاعر نے کرداروں کو اپنی عقیدت سے تراشا ہے انھوں نے ہیرو اور حریف مقابل کے جو خاکے پیش کیے ہیں وہ بظاہر غیر متوازن ہیں لیکن حیرت و استعجاب کے سبب قاری کے لیے دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں اس کے علاوہ جزئیات کی خامیاں بھی ملتی ہیں۔ پھر بھی یہاں واقعہ نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ شاعر نے اپنی خیال آرائی کی بہ نسبت مشاہدے سے زیادہ کام لیا ہے جس کی وجہ سے نبرد آزمائی کی مثالیں کامیاب اور نمائندہ مثالیں ہیں مگر ایسی مثالیں ان کے یہاں شاذ و نادر ہی ملتی ہیں۔ نبرد آزمائی دبیر کی رزمیہ شاعری کا عمومی معیار نہیں ہے۔ ان کی رزمیہ شاعری کا جو مجموعی آہنگ ہے اس کا تعلق اس دوسرے حصے سے ہے جہاں وہ شمشیر کی تعریف و توصیف میں اپنی قوت خیال کو صرف کرتے ہیں۔ یہاں وہ جنگ کا کوئی نقشہ پیش نہیں کرتے بلکہ اپنی زبان و بیان کے جوہر دکھاتے ہیں وہ خود تو اس نمائش میں کامیاب ہیں لیکن رزم نگاری ناکام ہو گئی ہے۔

دبیر کی رزمیہ شاعری کے اس معیار کا سبب دراصل یہ ہے کہ دبیر بنیادی طور پر رزمیہ شاعر نہ تھے۔ وہ صرف مرثیے کے شاعر تھے ان کا موضوع المیہ تھا اور ان کا فن صنائع بدائع کا فن تھا ان کے مرثیوں میں رزم کی حیثیت ثانوی تھی۔ انھوں نے اس موضوع کو بطور ایک روایت کے برتا تھا کیونکہ رزم کو اجزائے مرثیہ میں شامل کر لیا گیا تھا لہٰذا دبیر رزمیہ شاعری کے تقاضوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں اور نہ اس سے دبیر کے شاعرانہ قامت پر کوئی اثر پڑتا ہے تاہم دبیر نے رزمیہ آہنگ کو نبھانے کی کوشش ضرور کی ہے چنانچہ میدانِ جنگ

کی ہنگامہ خیزی، افراتفری، شور و غل اور ایک تلاطم کے علاوہ میدان جنگ میں فوجوں کی ترتیب، ناکہ بندی، رجز خوانی، اور نبرد آزمائی جیسے خصائص بھی ملتے ہیں۔ لیکن جنگ کا یہ مجموعی تاثر مختلف مرثیوں سے مثالیں لے کر ہی قائم ہوتا ہے ورنہ بہ حیثیت ایک اکائی کے دبیر کا کوئی رزم نامہ مکمل نہیں ہے اس لیے دبیر کو کامیاب رزمیہ شاعر کہنا بہت مشکل ہے۔

شہادت

مرثیوں میں رزم کے بعد "شہادت" کا موضوع نظم کیا گیا ہے جو واقعات کی فطری ترتیب کے مطابق ہے لیکن خود مرزا دبیر جب رزم کے بعد شہادت کے بیان پر آتے ہیں تو ان کا یہ گریز غیر فطری ہوتا ہے اور "شہادت" واقعات کے بتدریج ارتقا کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے کہ دبیر ایک طرف تو ہیرو کی بہادری اور اس کی معرکہ آرائی کے ایسے محیر العقول کمالات پیش کرتے ہیں کہ یہ ہیرو انسانوں کے درمیان ایک غالب قوت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے ہیرو کی شہادت کے لیے ان کو ایک ایسے جواز کی ضرورت پیش آتی ہے جو اگر ان کے جذبۂ مذہبی کے منافی نہ ہو تو ہیرو کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کا مرتبہ بھی نہ گھٹا دے۔ یہ ایسا نازک مقام ہے جہاں سے کامیاب گذرنے کے لیے عمیق مشاہدے اور گہرے نفسیاتی درک و بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے ساتھ ہی فن پر عبور اور اس کے تقاضوں کا لحاظ بھی ضروری ہے، نیز واقعات کے تسلسل پر بھی نظر رہنی چاہیے۔ آیئے دیکھیں دبیر اس ذمے داری سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ ملاحظہ ہو علی اکبر جنگ کر رہے ہیں اور عالم یہ ہے:-

حیرت کے سبب عقل ہر اک سر سے رواں تھی[1]
روشن کبھی فانوسوں میں اک شمع سناں تھی

۱- دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۳ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

جنگ کے اس مقام سے دبیر اس طرح گریز کرتے ہیں :۔

بانو نے صدا دی کہ میں اکبر کو بلاؤں
سرتا بقدم اوڑھ کے چادر نکل آؤں
اور اصغرِ بے شیر کو ہاتھوں پہ اٹھاؤں
دم توڑنا میں بھائی کا بھائی کو دکھاؤں
گر حال پہ میرے نہ ترس کھائیں گے اکبر
اصغر کی تو الفت سے چلے آئیں گے اکبر

اکبر کو بھی قسمت نے یہ آواز سنائی
بے ساختہ گردن سوئے شبیر پھرائی
چاہا کہ کہیں کیا مری اماں نکل آئی
جو سینے پہ برچھی کسی ظالم نے لگائی
گردن کو فقط باپ نے پھرتے ہوئے دیکھا
پھر خاک میں خورشید کو گرتے ہوئے دیکھا

دبیر نے اس شہادت کو پیش کرنے سے قبل، رزم میں ہیرو کی مدح پر اتنے مضامین صرف کیے ہیں کہ اس کے کارنامے قیاس کی حدوں میں نہیں سماتے لیکن اس رزم کا انجام تو بہرحال ہیرو کی شہادت پر ہی ہوتا ہے، چوں کہ یہ نہ صرف تاریخ ہے بلکہ مرثیے کا بنیادی موضوع بھی یہی ہے۔ چنانچہ شہادت کو پیش کرنے کے لیے واقعے میں ایک ایسے موڑ کی ضرورت پیش آئی جو جواز کے کام آسکے تاہم ایسے واقعات کو پیش کرنے کے لیے جس سلیقے کی ضرورت ہوتی ہے عام طور پر دبیر اس کا ثبوت نہیں دیتے۔ وہ اپنے موضوع میں اتنے منہمک ہوتے ہیں کہ واقعے کی نفسیات اور گرد و پیش کی جزئیات کا بھی خیال نہیں کرتے۔ شاعری پر اس کا یہ اثر ہوتا ہے کہ واقعہ اصلیت سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ رزم کے مطالعے میں ان کے یہاں اس انہماک کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد جب وہ شہادت کے بیان پر آتے ہیں تو واقعے کی نفسیات اور اس کے منطقی آہنگ کا خیال کیے بغیر شہادت کا واقعہ اس طرح نظم کرتے ہیں کہ وہ مختلف النّوع واقعات کے بیان میں کسی ربط و تسلسل کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے بجائے واقعات غیر مربوط اور بے ہنگم نظر آتے ہیں۔ لہٰذا علی اکبر کی جنگ کے دوران جناب بانو کا مکالمہ اور اس پر علی اکبر کا ردِّ عمل ایک ایسا خلافِ امر واقعہ ہے جس سے شہادت کا موضوع

متاثر ہوا ہے۔ دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ جناب عون و محمد جنگ کر رہے ہیں :۔

گرتا تھا غول غول پہ اٹھتا تھا غل پہ غل[1]
کشتوں کے پشتے رن میں بندھے بلکہ پُل کے پُل

جنگ کا یہی نقشہ ہے کہ عمرو ابن سعد کو پریشانی ہوتی ہے اس پریشانی سے بچنے کے لیے یہ تدبیر کی جاتی ہے کہ عون و محمد کے والد عبداللہ ابن جعفر جو امام حسین کے ساتھ سفر میں شریک نہیں تھے ان کی طرف سے ایک قاصد عون و محمد کے پاس آتا ہے :

لو خنجرِ فریب ہوا رن میں کارگر — قاصد کی شکل بن کے بڑھا ایک حیلہ ور
بولا کہ اے دلیرو مبارک تمھیں ظفر — عبداللہ آن پہونچے مدینے سے وقت پر
خادم نواحِ ماریہ تک ان کے ساتھ تھا
کوتل تھا زین پوش کا اور میرا ہاتھ تھا

پوچھا دلیروں نے کہ توقف کا کیا سبب — بولا وہ حیلہ ساز کہ ناکے ہیں بند سب
بھیجا ہے یہ عریضہ پئے خسروِ عرب — کی ہے کمک حسین کی سرکار سے طلب
چہرے سے رنگ سر سے حواس ان کے اڑ گئے
بابا کے اشتیاق میں یثرب کو مڑ گئے

مڑنا تھا بس کہ اہلِ دغا وقت پا گئے — نو لاکھ عقربوں میں یہ دو چاند آ گئے
شیرِ خدا کے شیر زیاں چوٹ کھا گئے — ہے ہے لحد میں شیرِ خدا تھرتھرا گئے
سب عضو وقفِ نیزہ و شمشیر ہو گئے
چورنگ ساری فوج سے دو شیر ہو گئے

یہاں دبیر نے شہادت کا منظر پیش کرنے کے لیے ایک واقعے کی ایجاد کا سہارا لیا ہے[2]۔

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۱ (پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی) ۲۔ دبیر کے ابتدائی عہد کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ دبیر نے اس دور میں اپنی شاعری کے لیے واقعات و روایات کی ایجاد سے خاصا کام لیا ہے بلکہ یہ ان کی ایک خصوصیت ہے جو ہر دور میں ان کے ساتھ رہی ہے البتہ عہدِ ارتقا میں یہ خصوصیت ایجادِ مضامین و خیال آرائی کی صورت میں نمایاں ہوئی ہے جب کہ ایجادِ واقعات کا سلسلہ عہدِ ارتقا میں بھی جاری رہا ہے اور زیرِ نظر مثال سے واضح ہے۔

لیکن کسی واقعے کے بیان میں منطقی آثار کی کیا اہمیت ہوتی ہے دبیر کے یہاں اس کا شعور کم ہی جھلکتا ہے۔ جب کہ یہاں بنیادی شرط یہ ہے کہ واقعہ اپنے منطقی ربط و تسلسل اور سیاق و سباق سے بیگانہ نہ ہو۔ دبیر ان امور کا اگر خیال رکھتے، اور جزئیات پر ان کو قابو ہوتا تو وہ اس موڑ پر جو زیادہ تکنکی مہارت کا متقاضی ہے، کامیاب ہو سکتے تھے واقعے کا تجزیہ کیجیے تو دبیر عمر و ابن سعد کے ذہن سے ایک حیلہ تراش کر لائے ہیں اور ایک حیلہ ور قاصد کے بھیس میں عین ہنگامۂ کارزار میں عون و محمد کے پاس بھیجتے ہیں جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ عبداللہ ابن جعفر کا خادم ہے۔ وہ نواح ماریہ تک ان کے ساتھ تھا اور ناکہ بندی کے سبب عبداللہ ابن جعفر وارد کربلا نہ ہو سکے (غالباً یہ ناکہ بندی صرف عبداللہ ابن جعفر کے لیے تھی خادم کے لیے نہ تھی)۔ پھر خادم کہتا ہے: "بھیجا ہے اک عریضہ پئے خسرو عرب"۔ یہاں مکتوب الیہ امام حسین کی ذات ہے لیکن قاصد میدان جنگ میں عون و محمد کے پاس پہونچتا ہے۔ کیفیت معلوم ہونے پر دونوں یثرب کی طرف مڑ جاتے ہیں اور اب نو لاکھ عقربوں میں یہ "دو چاند" آ جاتے ہیں۔ واقعے کی یہ نہایت ہی مضحک تصویر ہے۔ بلا شبہ یہ دشمن کا ایک حیلہ ہو سکتا ہے۔ لیکن شاعر نے جب اسے ایک واقعہ بنا کر پیش کیا تو اس کے متعلقات کا خیال رکھنا بھی ضروری تھا۔

دبیر کے یہاں شہادت کی ایسی مثالیں ایک دو نہیں ہیں بلکہ بہ حیثیت مجموعی ان کا انداز یہی رہا ہے اور شہادت واقعے کی ارتقا یافتہ صورت ہونے کے بجائے اپنے ماحول سے بیگانہ ایک غیر فطری انداز اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے اسباب سے اوپر بھی بحث کی جا چکی ہے اور یہ کہا گیا ہے کہ دبیر اپنے مختلف النوع خیالات کو یکے بعد دیگرے نظم کرتے چلے جاتے ہیں لیکن ان کی نوعیتوں کے درمیان کوئی منطقی ربط پیدا نہیں کر پاتے۔ وہ جب سابق میں کوئی واقعہ بیان کر دیتے ہیں تو اس کے بعد دوسرے واقعے کی تشکیل میں لگ جاتے ہیں بلا لحاظ اس کے کہ گزشتہ سے پیوستہ کا سلسلہ قائم بھی رہا ہے یا نہیں۔ مثلاً رزم میں شاعر کی عقیدت کا تقاضا ہے کہ اس کا ہیرو یکتائے روزگار ہو اور شجاعت و بہادری میں اس کا کوئی نظیر نہ ہو۔ لیکن اس کے بعد جب شہادت کا

بیان آتا ہے تو یہی ہیرو دنیا کی مظلوم ترین شخصیت بن جاتا ہے۔ نتیجے میں واقعات کے درمیان کوئی منطقی آہنگ باقی نہیں رہتا اس طرح دبیر کے مرثیوں میں مختلف النوع واقعات اور خیالات کی بڑی عجیب وغریب کشمکش نظر آتی ہے۔

ایک مرثیے میں امام حسین کی شہادت کا حال نظم کرتے ہیں۔ لیکن اس سے قبل شمشیر کا عالم یہ ہے کہ:۔

بجلی کبھی اس صف پہ گراتی ہوئی آئی ۔۔۔ آفت کبھی اس غول پہ ڈھاتی ہوئی آئی[1]

اس عالم میں دشمن بچنے کی تدبیر کرتے ہیں:۔

القصہ یہ مکاروں نے کی بچنے کی تدبیر ۔۔۔ زینب سے کہے کوئی کہ مارے گئے شبیر
سر پیٹتی جو رن میں نکل آئے گی ہمشیر ۔۔۔ پھر فوج پہ حملہ کریں گے شہِ دل گیر
سیدانیوں میں دھوم قیامت کی مچے گی
گر یہ نہ کیا جان کسی کی نہ بچے گی

اس کے بعد فوج عدو کے کچھ لوگ خیمے کے پاس آکر جناب زینب کو پکارتے ہیں کہ زینب تیرا بھائی مارا گیا۔ یہ سن کر جناب زینب ڈیوڑھی پر آجاتی ہیں اور پکارتی ہیں کہ بھائی اگر تم زندہ ہو تو آواز سناؤ۔ یہ سن کر حسین لشکر اعدا سے مخاطب ہوتے ہیں کہ اگر تم مجھ سے امان مانگتے تو کیا میں امان نہ دیتا۔ اسی عرصے میں ندا آتی ہے۔

میں جانتا ہوں میرے لیے دکھ میں پڑے ہو ۔۔۔ لو آؤ مرے عرش کے پہلو میں کھڑے ہو
مولا نے عناں پھیری سوئے گنج شہیداں ۔۔۔ گھوڑے سے اتر کر ہوئے ہر لاش کے قرباں
فرمایا کہ اے قافلۂ بے سر و ساماں ۔۔۔ اب تک میں نگہباں تھا اب اللہ نگہباں
کیا جانیے کیا بعد میرے حال ہو یارو
اغلب ہے کہ تم گھوڑوں سے پامال ہو یارو

یہ کہتے تھے جو ٹوٹ پڑے لوٹ پہ ناری ۔۔۔ سب قتل کے حربے لیے سب رحم سے عاری
تھرا کے زمیں گنج شہیداں کی پکاری ۔۔۔ فریاد ہے فریاد ہے اے خالق باری

۱۔ دفتر ماتم جلد ۷، مرثیہ نمبر ۲۱ (برہم ہیں صفیں شاہ شہیداں کی ہے آمد)

اب عرش معلا ترا قائم نہ رہے گا
ہفتم سے جو پیاسا ہے لہو اس کا بہے گا

ان بندوں میں حسین کی شہادت کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ دراصل ایک مذہبی نقطۂ نظر کی ترجمانی ہے۔ نقطۂ نظر یہ ہے کہ حسین کی شہادت امت کے واسطے مقدر ہو چکی تھی۔ اس طرف مشیت کا اشارا اس طرح ہوتا ہے:۔

میں جانتا ہوں میرے لیے دکھ میں پڑے ہو　　لو آؤ مرے عرش کے پہلو میں کھڑے ہو

قطع نظر اس عقیدے کے یہ واقعہ عام قاری کے لیے بڑی الجھن کا سبب ہو سکتا ہے اس الجھن میں شاعر کی ترتیب بیان نے اور اضافہ کر دیا ہے۔ ابتدا میں دبیر اعدا کے ذہن میں ایک حیلہ تراشتے ہیں: " زینب سے کہے کوئی کہ مارے گئے شبیر" اس پر زینب سر پیٹتی میدان میں نکل آئیں گی تو پھر شہِ دلگیر حملہ نہیں کریں گے۔ فوج عدو کا یہ حیلہ کامیاب ہو جاتا ہے اور زینب خیمے سے باہر آ جاتی ہیں اور پکارتی ہیں کہ بھائی اگر زندہ ہو تو آواز سناؤ۔ یہ واقعہ اصلیت سے کتنا قریب ہے اور کتنا دور بہت کچھ قاری کے احساس پر مبنی ہے۔ چوں کہ مذہبی پس منظر میں بہت سے واقعات اس لیے بھی قرین قیاس اور قابل یقین بن جاتے ہیں کہ عقیدت ان کو جھٹلانا نہیں چاہتی۔ دبیر نے حسین کی شہادت کا واقعہ اسی پس منظر میں پیش کیا ہے لیکن واقعے کو بیان کا روپ دینے میں وہ بری طرح ناکام ہو گئے ہیں۔ اس لیے کہ شہادت کا واقعہ تفصیل و تفسیر کے بجائے صرف ایک مفروضے پر مبنی ہے جس کی وجہ سے ایک عام قاری کو واقعات میں الجھن اور بے ربطی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ جناب عباس مصروف کارزار ہیں:۔

خاشاک صفت لشکرِ ملعوں کو بہایا[1]
رن میں جو کسی روکنے والے کو نہ پایا　　شمشیر بکف ابر کرم نہر پہ آیا
اس دُرِّ نجف کا جو پڑا موج پہ سایا　　دریا گہر صاف کے پانی میں نہایا

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱۳ مرثیہ نمبر ۲۲ "سیفی کا نمونہ مری شمشیر زباں ہے"

انگلی سے جو ماتھے کا عرق پاک کیا تھا
دریا کا شکم موتیوں سے پاٹ دیا تھا

دریا سے عجب شان بنائے ہوئے نکلے | اک حسن کے قلزم میں نہائے ہوئے نکلے
مشکیزے کو کاندھے سے لگائے ہوئے نکلے | پر زیر سپر اس کو چھپائے ہوئے نکلے
بدلی کی طرح چھائے عدو حکم عمر سے
بوچھار پڑی تیروں کی مینہ تیروں کے برسے

یہاں دبیر نے جس ڈھنگ سے واقعے کو موڑ دیا ہے اس میں اگرچہ انھوں نے کسی فن کا مظاہرہ نہیں کیا ہے تاہم واقعے کے فطری ارتقا کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ دبیر کے یہاں ایسی مثالیں، جہاں انھوں نے شہادت کے واقعے کو منطقی ربط و تسلسل میں پیش کیا ہو کم ہی ملتی ہیں۔ عام طور پر رزم کے تسلسل میں شہادت کا بیان ایک نمایاں پیوند کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ حُر، حُر کا بیٹا، بھائی اور غلام چاروں مصروف جنگ ہیں :-

چمکیں وہ چار تیغیں سپاہ یزید پر | اک برق ایک شعلہ، اک آتش اور اک شرر[1]
آیا قریب ان کے جو تنہا کوئی بشر | یہ کہہ کے اس اکیلے پہ دوڑے وہ نامور
ہے خوب آج مل کے اگر جنگ کیجیے
دشمن یہ پنج تن کا ہے چو رنگ کیجیے
ناگاہ مینہ برسنے لگا ان پہ تیروں کا | غربال سینہ چاروں کا اک دم میں ہو گیا
جب خوں بہا تو گھوڑے سے ہر اک اتر پڑا | اور رو کے حُر نے شاہ شہیداں کو دی صدا
یا شاہ، حق غلامی کے ہم سے ادا ہوئے
شکر خدا کہ آپ کے اوپر فدا ہوئے

یہاں مرزا دبیر نے شہادت کے بیان میں اپنی قوت اختراع سے کام نہیں لیا ہے۔ پھر بھی اس واقعے میں وہ کوئی خاص رنگ نہیں بھر سکے ہیں۔ یہی غنیمت ہے کہ واقعہ بہت حد تک

۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۵ (جاگیر آفتاب نے پائی جو ماہ کی)

بے ربط و بے تسلسل نہیں ہے اور نہ کسی نمایاں گریز کا احساس ہوتا ہے۔ اگرچہ دوسرے بند میں دبیر کسی حد تک اپنے رنگ میں چل نکلے ہیں اور صرف رثائی اور مجلسی آہنگ کی خاطر یہاں تک آ گئے ہیں" اور رو کے حُر نے شاہ شہیداں کو دی صدا "حر کی شخصیت کا یہ پہلو میدان جنگ میں ایک ہیرو کی شخصیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔ دبیر نے یہ مصرعہ اس لیے نظم کیا ہے کہ وہ بہر حال مرثیہ لکھ رہے ہیں اور اس میں بین کے لیے بھی گنجائش چاہیے۔ یہ گنجائش اس لیے کہ مرثیہ حُر کے حال میں ہے۔ یہ کسی اہل بیت کا مرثیہ نہیں ہے جو شاعر کے لیے ایک نفسیاتی مرحلہ ہے۔ اس قول کی وضاحت یہ ہے کہ دبیر نے اصحاب کربلا کے شہادت نامے ان کی روحانی حیثیت اور اپنی عقیدت کے مدارج کی مناسبت سے نظم کیے ہیں۔ اس لیے امام حسین، علی اکبر، اور قاسم کی شہادت کے بیان میں انھوں نے اپنی عقیدت کے سہارے ایک ایسے جواز کو تراشا ہے جو ان کی قوت و شجاعت کے بیان سے متصادم نہ ہو۔ نتیجے میں شہادت کا واقعہ بے ربط اور غیر فطری سا محسوس ہوتا ہے۔ عقیدت کی یہ فضا عون و محمد اور حضرت عباس کی شہادت کے بیان میں نسبتاً کم ہوتی ہے جب کہ حُر کے مرثیوں میں یہ فضا تقریباً نہیں محسوس ہوتی۔ اوپر کی مثالوں میں اس چیز کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد یہ سمجھنا بہت آسان ہو جائے گا کہ دبیر کے یہاں شہادت کا واقعہ مسلسل ارتقا کا نتیجہ کیوں نہیں ہے اور وہاں واقعہ نگاری کا عیب کیوں ملتا ہے یہ دراصل دبیر کی اپنی ذہنی و نفسیاتی سطحیں ہیں کہ جب پھیلنا شروع ہوتی ہیں تو واقعے کی فطرت اور اصلیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہیں اور ان کے تیار کیے ہوئے خاکے عام حالات میں بگڑ جاتے ہیں اسی لیے دبیر اوپر کی مثالوں میں ناکام ہو گئے ہیں کہ یہاں واقعات کو ان کے مسلسل ارتقا میں پیش کرنے کے بجائے اپنے ذہنی پس منظر میں پیش کیا ہے۔

بین

بین مرثیے کی غایت اور جدید مرثیے کا آخری جزء ہے۔ رونا انسان کا فطری

خاصہ ہے اور ایک معمولی سا غم انگیز واقعہ بھی انسان کو رونے پر مجبور کر سکتا ہے اس لیے بین کے واسطے فطرت انسانی کا بہت بڑا ادا شناس ہونا بھی لازمی نہیں۔ اصل چیز واقعے سے تعلق خاطر ہے، یہ تعلق شاعر کے ان جذبات کو متحرک کرتا ہے جو اس کی تخلیق میں روح کا کام کرتے ہیں۔ یوں تو ہر جذبہ شاعری کی روح ہوتا ہے لیکن اردو شاعری میں جذباتِ غم کی وہ فراوانی رہی ہے کہ اس کی زیریں لہر ہی حزنیہ ہے جب کہ مرثیوں کی تو بالائی سطح بھی حزنیہ لہروں سے عبارت ہے۔ وجہ یہ کہ اس کی بنیاد ایک ایسا جذبۂ غم ہے جو زندگی کی سب سے زیادہ الم ناک حقیقت ہے۔ تاہم مرثیوں میں ان جذبات کو برانگیختہ کرنے میں عقیدت بھی ایک اہم رول ادا کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ ایک خاص طبقے کے افراد پر مرثیوں کا جو اثر ہوتا ہے وہ دوسروں پر نہیں ہوتا۔ دوسرے افراد بھی مرثیوں کے واقعات سے متاثر ہو سکتے ہیں لیکن ان پر یہ تاثر عام جذبۂ انسانی کے ماتحت ہوگا اس لیے کہ ایک غم انگیز واقعہ کسی بھی انسان کو متاثر کر سکتا ہے لیکن واقعے سے جب انسان کو ایک ذہنی وجذباتی تعلق بھی ہوتا ہے تو یہ تاثر رقّت اور بین میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اردو مرثیوں کا مطالعہ کیجیے تو یہاں مختلف قسم کے افراد بین کرتے ہوئے نظر آئیں گے البتہ نسوانی کرداروں کو یہاں ایک خصوصیت حاصل ہے۔ اس خصوص میں مرثیہ نگاروں نے تمام تر ہندوستانی بلکہ لکھنوی آداب معاشرت کو ملحوظ رکھا ہے اور بین کے موقع پر متوسط طبقے کی ایک ہندوستانی عورت کے جو اطوار اور طریقہ ہائے ادا ہو سکتے ہیں وہ سب کچھ افراد مرثیہ کی خصوصیات میں شامل کر دیے ہیں۔ اس سے واقعے کی اجنبیت تو ختم ہو گئی ہے جس کی وجہ سے واقعے کی الم ناکی کو ایک عام قاری بھی بآسانی محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن مرثیہ نگاروں نے صرف بین کی خاطر ایسے واقعات بھی نظم کر دیے ہیں جو ہندوستانی معاشرت میں بھی روا نہیں ہیں۔ اس کا سبب شاعر کی اپنی عقیدت اور مقصد گریہ ہے جو ثواب کا وسیلہ بھی ہے اس لیے ہر وہ طریقہ جس سے طبیعت بین پر مائل ہو ثواب کی خاطر جائز سمجھا گیا

سودا نے جب میر محمد تقی کے مرثیے پر تنقید کی تو اس کے جواب میں میر محمد تقی نے کسی زبانی گفتگو میں سودا کو مرثیے کا یہی مقصد بتایا تھا کہ اسے سن کر عوام الناس گریہ وبکا کریں اور اس طرح ثواب حاصل کریں[1]

شمالی ہندوستان کے مرثیوں پر ایک عرصے تک یہی اصول کارفرما رہا جس سے دبیر کے مرثیے بھی مستثنیٰ نہیں ہیں البتہ دبیر کے یہاں یہ صرف ثواب کا وسیلہ ہی نہیں ہے بلکہ خالص ادبی نمونے بھی ملتے ہیں اور اکثر شہادت کے واقعے کو دبیر نے اس نفسیاتی انداز سے پیش کیا ہے کہ بے اختیار دل پر اثر ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں یہ بات تکرار کے ساتھ کہی جا چکی ہے کہ دبیر کی شاعری کا ایک اہم ترین عنصر بین (رثائیت) ہے چنانچہ طبیعت کے لگاؤ اور ایک عرصے کی مشق و مزاولت سے ان کا فنِ رثا خاصا نکھر گیا تھا۔ دیگر اجزائے مرثیہ کے مقابلے میں یہ فن ان کے یہاں زیادہ ترقی یافتہ صورت میں ملتا ہے۔ لیکن دبیر کے بینیہ آہنگ کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ یہاں بین کو صرف شہادت تک محدود نہ کر دیا جائے بلکہ ہر ایسا واقعہ جس کا بیان گریہ خیزی کا سبب بن سکتا ہو اس کا مطالعہ اس عنوان کے تحت کر لینا مناسب ہے۔ اس طرح اہل بیت کی مظلومی و بے کسی کے دیگر واقعات بھی اپنی گریہ خیزی کے سبب اسی ذیل میں آجائیں گے۔ اس کے علاوہ مطالعے کے نقطۂ نظر سے ہم نے دبیر کے ان بینیہ یا رثائی مقامات کو تین درجوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک درجے میں تو ایسے بین ہیں جو شمالی ہند میں ابتدائی دور کی مرثیہ گوئی کی نمائندگی کرتے ہیں اور یہ ایسے نمونے ہیں جن پر سودا کو تنقید کرنی پڑی تھی۔ دوسرے درجے میں ترقی یافتہ دور کے بین آتے ہیں۔ تیسرے درجے میں وہ مقامات ہیں جو ترتیب اجزا کے لحاظ سے تو بین نہیں ہیں لیکن اپنی الم ناک کیفیت کے سبب گریہ خیز ہیں۔ چنانچہ اسی ترتیب سے ہم تینوں مثالیں پیش کریں گے۔

ملاحظہ ہو شاہ حلب غائبانہ اپنی بیٹی کو علی اکبر سے منسوب کر دیتا ہے۔ لیکن جب اسے واقعہ کربلا کی خبر ہوتی ہے تو وہ محل میں جا کر اپنی ملکہ کو خبر دیتا ہے۔ اس پر دہ

۱۔ نگار جنوری۔ فروری ۱۹۵۷ء (اصناف سخن نمبر) ص ۱

کھا کر پچھاڑیں بین وہ کرنے لگی کہ ہائے — والی مرے مدینے میں بیٹی کو بیاہ آئے[1]
خالی تم آئے اور مرے داماد کو نہ لائے — ہے ہے فلک نے خاک میں یہ دونوں گھر ملائے

فضّہ کی ہم نسب ہوں میں بیٹی بتول کی
گھر میں نہ اب رہوں گی دہائی رسول کی

بی بی کا گھر لٹا میں گھر اپنا لٹاؤں گی — اس سلطنت کو خاک کے اندر ملاؤں گی
لے کر دلھن کو دولھا کے لاشے پہ جاؤں گی — دامادِ نامراد کی میّت اٹھاؤں گی

اے کاش تجھ کو ہوتا نہ ارمان بیاہ کا
اکبر کو راس آیا نہ سامان بیاہ کا

دبیر نے بین کے لیے اس واقعے کو اپنی عقیدت کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ دبیر کو اہل بیت سے جو عقیدت ہے اور ان کے ممدوحین کو جو مقامِ فضیلت حاصل ہے اسی تناظر میں انھوں نے شاہ حلب کو قیاس کیا ہے اور اس طرح لکھنؤ کی معاشرت میں انھوں نے خود اپنی شخصیت اور شاہ حلب کو ایک ہی سطح پر رکھا ہے۔ چوں کہ اہل بیت اطہار کے روحانی مراتب و مناقب کے مقابل دنیا کے تمام اعلا و ادنا حقیر ہیں اور اس کی عملی صورتیں خود ان کے سماج میں موجود تھیں۔ اس کی ایک جھلک ہم تیسرے باب میں پیش کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں نصیر الدین حیدر اور بادشاہ کے مذہبی انہماک کے لیے تاریخ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوگا کہ زیر بحث مثال میں شاہِ حلب کا کردار دراصل شاہانِ اودھ کا کردار ہے۔ بہر حال یہ تو اسباب و علل کی بحث ہے یوں بھی ہر شاعر اپنے عہد کی ترجمانی کرتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس ترجمانی میں حقیقت اور اصلیت کا رنگ کتنا جھلکتا ہے؟ یہاں یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ کسی واقعے میں صداقت اور اصلیت کا رنگ اس کے عمومی تصور سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ ان مستثنیٰ واقعات سے جن کا نمونہ اوپر نقل ہوا۔ اس روشنی میں اگر مذکورہ بالا بندوں کا تجزیہ کیجیے تو یہ واقعہ بڑا عجیب اور مضحک ہے کہ ایک بادشاہ غائبانہ اپنی بیٹی کو علی اکبر

۱۔ دفترِ ماتم جلد ا مرثیہ نمبر ۶ (جب رونق مرقع کون و مکاں ہوئی)

سے منسوب کر دیتا ہے اور جب علی اکبر کی شہادت کی خبر ملتی ہے تو اس کی ملکہ اس طرح بین کرتی ہے :-

والی مرے مدینے میں بیٹی کو بیاہ آئے

خالی تم آئے اور مرے داماد کو نہ لائے

اس سلطنت کو خاک کے اندر ملاؤں گی

لے کر دلھن کو دولھا کے لاشے پہ جاؤں گی داماد نامراد کی میت اٹھاؤں گی

اردو کے اکثر ناقدین نے مرثیے کے اس پہلو پر شدید اعتراض کیا ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اپنے مرثیوں میں اصحاب اہل بیت کو بھی اس طرح بین کرتے ہوئے دکھایا ہے جس طرح عام ہندوستانی عورتوں کا شیوہ رہا ہے۔ اس سلسلے میں ہم یہ لکھ چکے ہیں کہ مرثیے کے ہندوستانی پس منظر کی وجہ سے کربلا کا واقعہ اور زیادہ پر تاثیر ہو گیا ہے لیکن ہندوستانی سماج بھی بہت سے طبقوں میں بٹا ہوا ہے اور ہر طبقے کی معاشرت دوسرے طبقے کی معاشرت سے کسی نہ کسی عنوان مختلف ضرور ہے۔ معاشرت کے اس اختلاف کو شادی بیاہ اور موت و حیات کے ہنگاموں میں محسوس کیا جا سکتا ہے اس لیے واقعے کی اجنبیت ختم ہو جانے کا مطلب صرف یہ ہے کہ بین میں ہندوستانی پن تو محسوس ہوتا ہے لیکن کردار و عمل کے درمیان مطابقت محسوس نہیں ہوتی لہٰذا شاہ اور ملکہ حلب اس مرثیے میں ایسے کردار ہیں جو اپنے عمل سے مطابقت نہیں رکھتے اور ایسے واقعات کو پیش کرتے ہیں جو عقل و تمیز کی گرفت سے آزاد ہو کر مضحک بن گئے ہیں۔ اس مرثیے میں بین نہ صرف یہ کہ ایک ملکہ کے شایانِ شان نہیں ہے بلکہ اس سے عامیانہ پن بھی جھلکتا ہے۔ دبیر کے مرثیوں میں بین کی ایسی مثالیں خاصی تعداد میں مل جاتی ہیں۔ یہاں زبان و بیان اور واقعات کی نوعیت کے پیش نظر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کے مرثیے دبیر کے ابتدائی عہد کی تخلیق رہے ہوں گے۔

ایک مرثیے میں جناب قاسم کی شہادت پر بین کا انداز ملاحظہ ہو :-

اک طفل کا نوحہ تھا کہ بھیا ہوے بے جاں　　اک لڑکی کا تھا شور کہ بھائی کے میں قرباں
اک بی بی کی پُر درد یہ فریاد تھی اس آں　　ہے ہے مرا داماد جواں مرگ دِ پرا رماں
اک کہتی تھی میں رانڈ ہوں اور کوکھ جلی ہوں
کنبے کو لیے بیاہنے بیٹے کو چلی ہوں

کس جا ہے مرا دولھا پسر نازوں کا پالا　　گردوں نے نیا حادثہ کُبرا پہ ہے ڈالا
ہے لاش پہ دولھا کی چلی کرنے کو نالا　　پہلا ہے مری رانڈ بہو کا یہی چالا
رن میں ہے بنا گھر سے بنی جاتی ہے رن میں
ہے آرسی مصحف کی گھڑی دولھا دلھن میں

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ مرثیے میں 'بین' وہ مقام ہے جہاں شاعر اپنے مجلسی نقطۂ نظر سے کام لیتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کا تقاضا ہے کہ جہاں تک ممکن ہو "بین" میں وہ سارے لوازم فراہم کردیے جائیں جن سے اہلِ مجلس کے درمیان زیادہ سے زیادہ گریہ و بکا ہو سکے۔ چوں کہ یہی مرثیے کا حاصل تھا اور یہی مرثیہ نگار کی کامیابی۔ اس مقصد کے لیے شاعر نے داماد جواں مرگ، کوکھ جلی اور رانڈ بہو جیسی ترکیبوں سے کام لیا ہے جو بے کسی و مظلومی کے تصوّر کی نمائندگی کرتی ہیں اس لیے یہی ترکیبیں ثواب کے پیش نظر بین و بکا کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ لکھنؤ میں مرثیہ صرف مذہبی جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہی نہ تھا بلکہ یہ اپنے عہد کی ایک ضرورت بن گیا تھا مرثیے میں ان مقامات کو اسی تناظر میں دیکھنا چاہیے نہ کہ ادبی نقطۂ نظر سے۔ چوں کہ یہاں ہمارا واسطہ اس بگڑے ہوے شاعر سے ہے جو خالصتاً مرثیہ گو ہے اور وہ اپنے مرثیے کو اپنے مقصد بین سے آگے نہیں لے جانا چاہتا۔

ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ علی اکبر کی شہادت پر جناب زینب خیمے سے باہر آجاتی ہیں اور اس طرح بین کرتی ہیں :-

---

ا۔ دفترِ ماتم جلد۳ مرثیہ نمبر۳ (اے مومنو کس عہد سے یہ بزم عزا ہے)

سر کھوئے پُر ارمان کے لاشے پہ چلی ہوں | کس منہ سے کہوں دختر زہرا و علی ہوں[1]
سب جانتے ہیں حوروں کے دامن میں پلی ہوں | زینب تھی میں یثرب میں یہاں کوکھ جلی ہوں
زینب تھا لقب میرا زمانے میں علی کے
اب نام ہے پیاروں موئی کنبے میں نبی کے

اس کے بعد جناب زینب لاشے کے قریب پہونچ کر اس طرح بین کرتی ہیں۔

کیوں بانو کے پیارے یہاں بانو کو بلاؤں | رومالیاں کالی تری بہنوں کو پنھاؤں
سہرا تری خاطر بنے قاسم کا لے آؤں | بیٹی کوئی دے اپنی تو بنڑی میں بناؤں
چوگرد تو سیدانیوں کی سینہ زنی ہو
سر ننگے جلو میں ترے لاشے کے بنی ہو

اس کے بعد علی اکبر کی لاش خیمے میں لائی جاتی ہے:۔

ارمان بھری ماں نے جو پردے کو اٹھایا | میدان شہادت کا بنا خیمے میں آیا
رنڈسالے کے آنچل کا بہن نے کیا سایا | چلانے لگی بانو کہ ہے ہے میرا جایا
زینب سے کہا پورے سب ارماں ہوئے بی بی
جیتے میں مرے لال کے بے جاں ہوئے بی بی

ان بندوں کا اگر گزشتہ دونوں مثالوں سے موازنہ کیا جائے تو معیار میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا یہاں بھی شاعر نے کوکھ جلی، پیاروں موئی، میدان شہادت کا بنا اور رنڈسالے کا آنچل جیسی ترکیبوں سے بین کو ظاہر طور پر گریہ خیز بنانے کی کوشش کی ہے۔ شاعر اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہے اس کا تعلق تو رنگِ مجلس سے ہے لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ وہ شاعری جو خالص مذہبی نقطۂ نظر سے صرف مجلسی مقاصد کے پیش نظر تخلیق کی گئی ہو اس کو ادبی تنقید کے معیار پہ پرکھنے کا جو نتیجہ برآمد ہو گا کیا اس کا اطلاق من حیث المجموع اردو مرثیہ گوئی پر ہو سکتا ہے۔ اس لیے کہ "رزم" کی گزشتہ بحث میں ہم اس خیال کا حوالہ دے چکے ہیں کہ مرثیہ ابتدا میں سیدھی سادی ایلیجی تھا لیکن انیسؔ

ا۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۳ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

دبیر نے اس کو مرتفع کر کے ایپک کا رتبہ دے دیا۔ یہاں یہ اشارہ دینا ضروری ہے کہ جب ہم مرثیے کے ارتفاع یا اس کی ارتقا یافتہ صورت کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے لاشعور میں جدید مرثیہ ہوتا ہے اور اس مرثیے پر ہم ایپک، رزمیہ اور ٹریجڈی جیسی اصطلاحوں کا اطلاق کرتے ہیں جب کہ واقعہ یہ ہے کہ اس جدید مرثیے کے نام پر ہم صرف فارم کا مطالعہ کرتے ہیں موضوع کا نہیں۔ یعنی وہ فارم جس میں مرثیہ پیش کیا جاتا ہے اس میں چہرہ، رخصت، آمد، سراپا اور جنگ وغیرہ کے بیان سے وسعت ضرور پیدا ہوئی ہے اور اس میں زندگی کے مختلف النوع تجربات کو سمونے کی بھی گنجائش پیدا ہوئی ہے لیکن اس جدید ہیئت کا وہ جز جس سے مرثیہ عبارت ہے اور جسے ہم بین کا نام دیتے ہیں وہ بھی مرتفع ہوا ہے یا نہیں۔ یہ ایک ایسا سوال ہے جو جداگانہ تحقیق کا موضوع ہو سکتا ہے اور اس کا جواب لکھنوی مرثیہ نگاروں کے یہاں "بین" کے مطالعے سے مل سکتا ہے۔ اس مطالعے میں بلاشبہ بڑی کامیاب اور ترقی یافتہ مثالیں مل سکتی ہیں لیکن یہ مطالعہ اگر لکھنوی مرثیے کے ابتدائی دور سے کیا جائے تو ایک بتدریج ارتقا کا پتہ چلے گا ارتقا کے اس تسلسل میں "بین" یا "رثا" کی ترقی یافتہ مثالیں دورِ جدید سے قبل ہی ملتی ہیں۔ خلیق کے یہاں اس کے اچھے نمونے ملتے ہیں اور خود دبیر کے یہاں بھی کامیاب مثالیں مل جاتی ہیں چنانچہ اوائل عہد کی مرثیہ گوئی کے باب میں دبیر کے اس مرثیے سے بحث کی جا چکی ہے، "بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے"۔ اس مرثیے کے دو بند ص ۱۵۳ پر نقل کیے گئے ہیں۔ بین کے نقطۂ نظر سے یہ بند کامیاب نمونہ ہیں۔ اس لیے انیس و دبیر کے یہاں اگر بین کے کامیاب نمونے ملتے ہیں تو یہ فارم کے ارتقا کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ یہ بتدریج موضوع کا ارتقا ہے جسے ہم لکھنؤ کے ادبی ماحول میں زبان کے ارتقا کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں تاہم اس ماحول کا ایک اہم ترین عنصر عزاداری کی مجلسیں بھی تھیں چنانچہ جدید مرثیے میں ادبیت اور مجلسی آہنگ دونوں ساتھ ساتھ چلے ہیں اسی لیے جہاں بین کی کامیاب ادبی مثالیں ملتی ہیں وہاں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جو صرف مجلسی تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ اس قول کی تائید علی اکبر کی شہادت پر جناب زینب کے زیرِ بحث

"بین" سے ہوتی ہے جو جدید مرثیے سے لیا گیا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ ہم ادبی تنقید کے نتائج کو من حیث المجموع مرثیہ گوئی پر نہ کر سکیں۔ تاہم کسی بھی شاعر کا ہر جگہ ایک ہی معیار تو نہیں رہتا اس لیے مرثیے نے جدید ہونے کے بعد اگر روایتی بین کو برقرار رکھا ہے تو یہ ادبیت سے آشنا بھی ہوا ہے۔ اس سلسلے میں امام حسین کی شہادت پر ایک بین ملاحظہ ہو:۔

گرتے ہی خاک پر شہ دیں کو غش آگیا
پھر بھی نہ کوئی پیاسے کو پانی پلا گیا[۱]
خنجر لگا گیا کوئی برچھی لگا گیا
کھولی جو آنکھ شہ نے ہر اک تھرتھرا گیا
سر کاٹنے کو پاؤں کسی کا نہ بڑھ سکا
جز رنگ زرد اور کوئی منہ پر چڑھ سکا

پر آہ شمر نے بڑھ کر غضب کیا
سینے پہ موزہ حلق پہ خنجر کو رکھ دیا
چلاتے آئے قبر سے محبوب کبریا
بانہیں گلے میں ڈال دیں خنجر پکڑ لیا
زہرا پکاریں یہ دل حیدر کا چین ہے
میرا حسین ہے ارے میرا حسین ہے

روشن اسی نواسے سے نانا کا نام ہے
یہ سرپرست عترت خیر الانام ہے
خنجر نہ پھیر پیاس سے یہ تو تمام ہے
آخر خدا ہے حشر ہے اور انتقام ہے
للہ جائیوں کو نہ میری تباہ کر
تو اس کے ننھے بچوں کے سن پر نگاہ کر

واضح طور پر یہ مثال گزشتہ کے مقابلے میں ایک امتیازی شان رکھتی ہے۔ اگرچہ شاعر نے ان بندوں میں 'محبوب کبریا' اور 'زہرا' کے ذکر سے ایک ماورائی کیفیت کا احساس پیدا کر دیا ہے لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ان نسبتوں نے ہی بین کو زیادہ شدید بنایا ہے اس کے علاوہ مرثیہ نگاری کا عام رجحان ہے کہ امام حسین کی شہادت پر جناب فاطمہ اور رسول خدا کو بین کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ ایک طرف تو شاعر کا تخیل ہے، اس کے خیال میں محبوب کبریا اور جناب زہرا حیات ہوتیں تو ان پر اسی طرح واقعے کا اثر ہوتا۔ دوسرے یہ دبیر کا انداز ہے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۸، مرثیہ نمبر ۳ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

کہ وہ اپنے مرثیوں میں رسول خدا، حضرت علی اور جناب فاطمہ کے ذکر سے بین کے لیے کچھ ظاہری اسباب فراہم کر دیتے ہیں اس طرح 'بین' میں ایک شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک موقع پر جناب بانو کا بین ملاحظہ ہو:-

خدا کے واسطے اکبر کو ڈھونڈ لاؤ کوئی جگر میں آگ لگی ہے ارے بجھاؤ کوئی[1]
یہ کیا غضب ہوا اے صاحبو بتاؤ کوئی نجف سے حیدر کرار کو بلاؤ کوئی
پسینہ آتا ہے اور جی نڈھال ہوتا ہے
پسر کے غم میں یہی سب کا حال ہوتا ہے

یہ میری آنکھوں کے آگے ہے کیا سیاہ سیاہ یہ کیا جگر میں کھٹکتا ہے جس سے دل ہے تباہ
کدھر گئے، علی اکبر انہیں علی کی پناہ حسین امام کہاں ہیں پکار لو للٰہ
تڑپ کے منہ سے نکلتا ہے اب جگر میرا
ہوا ہے پہلے بہل نوجواں پسر میرا

کسی کی بن کے نہ اک بار یوں بگڑ جائے بسی بسائی نہ بستی کوئی اجڑ جائے
کسی کی کوکھ پہ آفت نہ ایسی پڑ جائے غضب ہے شیر جواں بانو سے بچھڑ جائے
قضا نے ہاتھ کلیجے پہ میرے ڈالا ہے
کسی نے سینے سے میرے جگر نکالا ہے

کہو امام سے مقتل کچھ ایسا دور نہیں پسر کو ڈھونڈتے کیوں سید غیور نہیں
حسین کہتے ہیں آنکھوں میں میری نور نہیں خدا گواہ ہے بانو میرا قصور نہیں
جو دل کا حال ہے اس دم سنا نہیں سکتا
پسر بلاتا ہے اور باپ جا نہیں سکتا

رثائیت کے نقطۂ نظر سے یہ ایسے بند ہیں جن کو ادبی تنقید کے معیار پر تولا جا سکتا ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ اردو کا مرثیہ گو اس دور میں واقعی شاعر بن گیا ہے۔ ایک ماں کے جذبات کی جتنی سچی ترجمانی کی ہے اور جذبے کی آنچ کو جس انداز سے قاری تک پہونچایا ہے اس

۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۱۱ (عزیز و بخیۂ زخم جگر نہیں ہوتا)

سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے بیٹے کی موت پر ایک ماں کے درد و غم کو خود محسوس کیا ہے اور ایک ماں کی زبان ہی میں اس کو ادا بھی کیا ہے۔ یہ مصرعے توجہ طلب ہیں :-

"نجف سے حیدرِ کرار کو بلاؤ کوئی"۔ "کدھر گئے علی اکبر انہیں علی کی پناہ"۔ "موا ہے پہلے پہل نوجواں پسر میرا"۔ "کسی کی کوکھ پہ آفت نہ ایسی پڑ جائے"۔ ان مصرعوں میں جو سچی جذبات نگاری ہے اور رقّت و تاثیر ہے اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں۔ ایک مرثیے میں امام حسین کی شہادت پر جناب زینب کا بین ملاحظہ ہو :-

پھر آپ کی سواری نہ سوئے وطن گئی	کیوں ساتھ آپ کے نہ عدم کو بہن گئی[1]
اس کربلا کے بن میں کیا تجھ پہ بن گئی	تصویر نانا جان کی تیروں سے چھن گئی

مر جاؤں گی تڑپ کے دلاسا شتاب دو

بھیّا کس آسرے پہ جیوں میں جواب دو

بیمار تم نہیں کہ شفا کی رکھوں میں آس	جاتے اگر سفر میں تو پھر آتے میرے پاس
زخمی نہیں کہ زخم سیوں دھو کے سب لباس	قیدی نہیں کہ تم کو چھڑاؤں میں بے حواس

لاؤں کہاں سے فاتحِ بدر و حنین کو

ہوتے علی تو کہتی جِلا دو حسین کو

ایک بھائی کی موت پر بہن کا یہ بین اس کے جذبات کی سچی تصویر ہے جو تاثیر کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہاں دبیر نے نہ صرف یہ کہ ظاہری لفاظی سے کام نہیں لیا ہے بلکہ حقیقت نگاری کا حق ادا کیا ہے جو شدید گریہ و بکا کا سبب بن سکتا ہے۔ اس کے بعد علی اکبر کی شہادت پر امام حسین کا بین ملاحظہ ہو :-

جب موسمِ جوانیِ اکبر گذر گیا	یعقوبِ کربلا کا قرارِ جگر گیا[2]
نکلیں جو ڈھونڈنے کو تو نورِ نظر گیا	چلّاتے تھے ارے مرا یوسف کدھر گیا

۱- دفترِ ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۲۴ (دستِ خدا کا قوتِ بازو حسین ہے)

۲- ماخوذ از بیاضِ قلمی مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم)

زندان میں اسیر ہوا یا سپاہ میں
جلتی ہوئی زمیں پہ گرا یا کہ چاہ میں

امت نے کچھ رعایت خیرالبشر نہ کی　　ہم شکل مصطفےٰ سے بھی کچھ درگزر نہ کی
بن بیاہے پہ بھی ہائے کسی نے نظر نہ کی　　بانو کا باغ لوٹ لیا اور خبر نہ کی
کاٹا نہال تازہ ہمارا غضب کیا
زینب کے پالے پوسے کو مارا غضب کیا

یعقوب یوں پڑے تھے نہ یوسف کی چاہ میں　　تاریک آسمان و زمیں ہیں نگاہ میں
تھالے لہو کے سونگھتے ہیں قتل گاہ میں　　ہاتھوں سے لاش ڈھونڈھ کے گرتے ہیں راہ میں
جو پوچھتا ہے گم ہوئی کیا شے حضور کی
فرماتے ہیں تلاش ہے آنکھوں کے نور کی

دولت ملی ہے خاک میں اٹھارہ سال کی　　سو خاک چھانتا ہوں میں دشت قتال کی
للہ دو خبر کوئی بانو کے لال کی　　چھائی ہے میرے چاند پہ بدلی زوال کی
ڈھونڈے کہاں حسین کدھر جائے کیا کرے
معذور آنکھوں سے نہ کسی کو خدا کرے

کہنے میں دست و پا نہیں قابو میں جی نہیں　　قوت نہیں حواس نہیں زندگی نہیں
زینب کی اور سکینہ کی یا اس گھڑی نہیں　　تم تھے تو سب تھے تم جو نہیں تو کوئی نہیں
زائل ہماری آنکھوں کی بینائی ہو گئی
تنہا تو تھے اب اور بھی تنہائی ہو گئی

دنیا سے میرے فاتحہ والے گزر گئے　　تم بھی کنارا وقت ضعیفی میں کر گئے
سن لینا ڈھونڈ ڈھونڈ کے ہم کو مر گئے　　ہے ہے کدھر گئے علی اکبر کدھر گئے
سینے سے سینہ پیار سے نہ آکے لگا گئے
بابا کو اپنے گور کنارے لگا گئے

گودی میں لاش لے کے چلے شاہ نامدار　　فضہ کھڑی تھی راہ میں اس وقت بے قرار

آکر کہا یہ کان میں رانڈوں کے ایک بار　　اکبر کی لاش آتی ہے بانو سے ہوشیار
جیتی تھی جس کو دیکھ کے وہ قتل اب ہوا
اللہ سب کی خیر کرے کیا غضب ہوا

ناگاہ لائے بیٹے کے لاشے کو شاہ دیں　　مسند پہ جب لٹایا تو ہلنے لگی زمیں
بیووں کی صف نے ہاتھ بڑھا کر بلائیں لیں　　سب چپ رہے کہ پشت پہ تھی بانوئے حزیں
ماتم کو ہاتھ سینے پہ لا لا کے رہ گئے
ہونٹوں پہ لفظ بین کے آ آ کے رہ گئے

ایک بیٹے کے قتل پر باپ کے درد آمیز جذبات کو جس رقت انگیز پیرائے میں پیش کیا گیا ہے اس سے متاثر ہونے کے لیے کسی خاص عقیدت مندی کی ضرورت نہیں۔ یہ بیکسی و مظلومی کی وہ الم ناک کیفیت ہے جسے تمام انسانوں کے درمیان مشترک جذباتی تجربے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ واقعہ صداقت عامہ سے اتنا قریب ہے کہ صرف ایک جذبۂ انسانی کی نسبت سے اس کی دردمندی کو محسوس کرنا ممکن ہے۔ ان بندوں کی یہ کیفیت صرف اس لیے ہی نہیں کہ واقعہ فی الاصل تڑپا دینے والا ہے۔ حالاں کہ اس سے انکار نہیں کہ ایک بیٹے کے قتل پر باپ کا جذباتی ردِ عمل، خصوصاً کربلا کے پس منظر میں، انتہائی حد تک المناک ہے لیکن اس الم ناکی کو محسوس کرنے کے لیے واقعے سے ایک تعلق خاطر کی ضرورت ہے جب کہ عام قاری کے لیے یہ واقعہ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا صرف دردمندی کے احساس کا سبب ہو سکتا ہے۔ لیکن ان بندوں میں الم ناکی کا ایک سبب شاعر کی وہ قدرتِ بیان بھی ہے جس نے بیٹے کے قتل پر ایک باپ کی شخصیت اور اس کے جذباتی ردِ عمل کو پیش کرنے کے لیے اس ذاتی تجربے اور مشاہدے سے کام لیا ہے کہ خود اس کی پوری شخصیت واقعے میں ڈھل گئی ہے۔ ان بندوں کو نظم کرنے میں ذہن کے بجائے جذبے نے شاعر کا ساتھ دیا ہے اور شعر میں جب جذبے کی آنچ شامل ہو جاتی ہے تو قاری کا احساس ضرور پگھلتا ہے۔ چنانچہ ایک عام قاری جیوں جیوں اس واقعے کے ساتھ آگے بڑھتا ہے شہادتِ اکبر کا یہ واقعہ اس کے محسوسات سے قریب تر ہوتا جاتا ہے تا آنکہ وہ پوری

طرح رثائیت میں ڈوب جاتا ہے۔ دبیر کی یہ بہت بڑی کامیابی ہے۔

ان بندوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کو 'بین' لکھنے پر کس درجہ قدرت حاصل تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے بین لکھتے وقت دبیر کی پوری شخصیت رثائیت میں ڈوب جاتی تھی اور وہ اپنے اوپر ہر اس کیفیت کو طاری کر لیتے تھے جس کو وہ نظم کرنے جا رہے ہوں۔ اس کے علاوہ ان بندوں میں زبان کی صفائی، سلاست و فصاحت، لہجے کا سبک لیکن سلگتا ہوا انداز وہ اضافی اوصاف ہیں جنھوں نے بیان کی بلاغت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

اب تک دبیر کے کلام سے وہ مثالیں پیش کی گئیں جو براہ راست 'بین' کے زیر عنوان آتی ہیں اور مرثیے کی ترتیب اجزا میں شہادت کے بعد پیش کی گئی ہیں۔ لیکن دبیر کے "بین" کو ہم نے تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ دو حصوں سے ہم بحث کر چکے ہیں۔ تیسرے حصّے میں وہ مثالیں پیش نظر ہیں جو فی الاصل تو 'بین' نہیں ہیں البتہ مقصد ان کا بھی گریہ ہے اور یہ بھی درد انگیز مرقعوں کو پیش کرتی ہیں اس لیے عملاً یہ مثالیں بھی "بین" کے زمرے میں آتی ہیں۔ ملاحظہ ہو ایک مرثیے میں اہل بیت کا قافلہ یزید کے محل پر پہونچتا ہے۔ عمر اُن کو ناقوں سے اترنے کا حکم دیتا ہے اس وقت اہل بیت کی کیفیت ملاحظہ ہو۔

سننا یہ تھا کہ سب کے جگر پر چھری چلی　　اونٹوں سے اتریں بی بیاں کہہ کہہ کے یا علیؑ[1]
آنکھیں بھر کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی　　دردِ حسین کو ہوئی جنت میں بے کلی
طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

اس بند میں اہل بیت کی مظلومی و بے کسی کو جس بلاغت کے ساتھ پیش کیا ہے اس سے واقعے کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ مصرعہ ملاحظہ ہو " آنکھیں بھر کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی " محاکات کا کمال یہ ہے کہ واقعے کو شعر میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجائے۔ یہ مصرعہ محاکات کی اس تعریف پر پورا اترتا ہے جس نے جناب زینب کی اس کیفیت کو پوری طرح پیش کر دیا جو عمر ابن سعد

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۹ (داغ غم حسین میں کیا آب و تاب ہے)

کے حکم پر ردِ عمل کے طور پر ظہور میں آئی ہے۔ اسی طرح چوتھا مصرعہ بھی توجہ کا دامن گیر ہے۔ یہاں دبیر نے کوئی خلاف قیاس واقعہ نظم نہیں کیا ہے حالاں کہ ایسے مواقع پر وہ اکثر اپنی اس رو میں بہہ جاتے ہیں اس کے بجائے وہ صرف اس بیان پر اکتفا کرتے ہیں :

روحِ حسین کو ہوئی جنّت میں بے کلی

ٹیپ کے دونوں مصرعے نہایت بلیغ ہیں۔ یہاں صنعت تضاد کو جس بلیغ انداز سے پیش کیا ہے اس سے نہ صرف یہ کہ واقعے کی معنوی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے بلکہ رقت انگیزی کا اثر بھی بڑھ گیا ہے۔ اسی مرثیے میں آگے ملاحظہ ہو۔ یزید کے دربار میں اسیروں کی طلب ہوتی ہے اس وقت جناب بانو :۔

اکبر کے سر پہ دور سے مادر ہوئی نثار ۔۔۔ چلائی اے غیور پسر میرے پردہ دار
عاشور کو جو آتی تھی در پر میں بے قرار ۔۔۔ غیرت کے مارے روٹھتے تھے آپ بار بار

اک دن یہ ہے کہ پردہ نہیں اور در نہیں
اب در بدر میں پھرتی ہوں تم کو خبر نہیں

تڑپی بہت اجل کے لیے راہ شام میں ۔۔۔ پیارے نے لی خبر نہ مری ازدحام میں
اب تک مجھے بلایا نہ دارالسلام میں ۔۔۔ لو واری اب میں جاتی ہوں دربار عام میں

پر ہاتھ جوڑتی ہوں مرا دل نہ توڑیو
آزردہ ہو کے خواب میں آنا نہ چھوڑیو

جناب بانو کی یہ گفتگو اتنی رقت انگیز ہے کہ اسے 'بین' کا درجہ دیا جا سکتا ہے دوسروں کو رلانے کے لیے اس میں تاثیر کی کمی نہیں۔ بیان میں ایک دھیمی اور سلگتی ہوئی آنچ اس کیفیت کی ترجمان ہے جو صرف ایک ماں کے احساسات پر مقتول بیٹے کے سر کو دیکھ کر طاری ہو سکتی ہے۔ یہ مصرعہ توجہ چاہتا ہے : " اکبر کے سر پہ دور سے مادر ہوئی نثار " دربار یزید میں قربت و فصل کے جو انداز اس مصرعے میں بیان کیے گئے ہیں وہ اگر بلاغت کے مظہر ہیں تو ماں کی شدید اضطرابی کیفیت کے ترجمان بھی ہیں جس کے زیر اثر جناب بانو کہتی ہیں :۔

اک دن یہ ہے کہ پردہ نہیں اور در نہیں
اب دربدر میں پھرتی ہوں تم کو خبر نہیں

پھر بیٹے کی محبت سے مجبور ہو کر کہتی ہیں :-

پر ہاتھ جوڑتی ہوں مرا دل نہ توڑیو
آزردہ ہو کے خواب میں آنا نہ چھوڑیو

یہ مکالمہ انسانی نفسیات کی اس اضطراری کیفیت کو پیش کرتا ہے جو ایسے ہی شدید رنج و غم کے موقع پر رونما ہوتی ہے۔ یہاں دبیر نے جناب بانو کی جذباتی کیفیت کو جس بلاغت سے پیش کیا ہے وہ ان کی نفسیاتی عکس ریزی کا کمال ہے۔ اس کے بعد قید خانے میں جناب بانو کی حالتِ زار ملاحظہ ہو :-

ماں کو سوادِ شب نظر آیا جو برملا — اصغر کو قید خانے میں دل ڈھونڈنے لگا[۱]
بے اختیار دوڑی سوئے در وہ ننگے پا — زینب لپٹ کے بولی کہ بھابی یہ کیا کیا
زنداں سے بھی اسیر کہیں جانے پاتے ہیں
وہ بولی کیا کروں علی اصغر بلاتے ہیں

اس وقت یاد آتی ہے اصغر کی واردات — میدان سونا لاشے پہ لاشہ اندھیری رات
جنگل میں جاگا ہو گا جو معصوم نیک ذات — پہلو میں ڈھونڈا ہوئے گا مجھ کو اٹھا کے ہات
جانے دو مجھ کو جانے دو اب جان جاتی ہے
اصغر کے رونے کی مجھے آواز آتی ہے

ان بندوں میں جو آنچ اور تاثیر ہے اسے صرف مجلسی پیمانے پر ہی نہیں بلکہ خالص ادبی پیمانے پر بھی تولا جا سکتا ہے۔ جناب بانو کے درد و غم، ان کی بیکسی و مظلومی کی جو ایک حقیقی تصویر شاعر نے پیش کی ہے وہ ایسے سوز و گداز سے معمور ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آگے ملاحظہ ہو :-

قید خانے میں سکینہ جناب بانو سے کنایتاً اپنی موت کا ذکر کرتی ہیں :-

---

۱- دفترِ ماتم۔ جلد ۱۰ مرثیہ نمبر ۱۸ (جب قیدیوں کو راہ میں ماہ صفر ہوا)

"اماں لٹو گی آج کی شب قید خانے میں" اس پر جناب بانو کہتی ہیں:۔

اب کیا لٹے گا مال نہیں زر نہیں رہا　　اکبر نہیں رہے علی اصغر نہیں رہا
رہنے کو قید خانہ رہا گھر نہیں رہا　　ہاتھوں میں ریسمان ہے زیور نہیں رہا
دولت ہے کون سی جسے زنداں میں کھوؤں گی
رونا تھا جس کو رو چکی اب کس کو روؤں گی

کبرا ہے تم ہو اور یہ سجاد ناتواں　　گر جی بچے تو نام ہے ورنہ ہوں بے نشاں
وہ بولی سب رہیں گے سلامت یہ میں کہاں　　ماں نے کہا خدا نہ کرے آہ میری جاں
وہ بولی کھل ہی جائے گا اماں جو ہوئے گا
بابا کی رونے والی کو کل کنبہ روئے گا

یہاں جناب بانو کی گفتگو میں جس بے کسی و بے چارگی اور درد و غم کی جھلک ہے اس نے بلاشبہ اس واقعے کو بین کا رنگ دے دیا ہے۔ یہاں مرزا دبیر کی زبان و بیان میں ایک خاص دھیماپن اور درد و اثر نمایاں ہے یہاں نہ ان کے لہجے کا اٹھان ہے اور نہ آہنگ کا طمطراق بلکہ موضوع کی رعایت جس زبان و بیان کا تقاضا کرتی ہے وہ خود بخود بلا کسی ارادے کے شعر کے قالب میں ڈھلتی چلی گئی ہے وجہ یہ کہ یہاں ذہن کے بجائے جذبے کا عمل بڑھ گیا ہے۔ دراصل یہی وہ مقامات ہوتے ہیں جہاں دبیر کی شاعری خالصتاً آمد کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہاں ان کا لہجہ دھیما، زبان سبک اور درد و اثر سے لبریز، بیان فصیح و بلیغ اور رقت انگیز ہوتا ہے۔ دبیر کے رثائی موضوعات کی یہ مجموعی خصوصیات ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو:۔

جب اہل بیت بے سر و ساماں ہو گئے　　وارث رہے نہ سر پہ ہراساں ہو گئے
نامحرم آئے خیمے میں حیراں ہو گئے　　گھر لٹ گیا حواس پریشاں ہو گئے

۱۔ دفتر ماتم۔ جلد ۱۴ مرثیہ نمبر ۲۴ "جب داغ بیکسی نہ سکینہ اٹھا سکی"۔

۲۔ ماخوذ از بیاض قلمی مملوکہ سید مسعود حسن رضوی (مرحوم)

خیمے سے بچے لے کے کھلے سر نکل پڑے
جلتی ہوئی قناتوں سے باہر نکل پڑے

بکھرا دیے تھے رانڈوں نے چہروں پہ اپنے بال | لپٹے ہوئے تھے سینوں سے معصوم خورد سال
بھڑکی جو آگ ہو گئے رخسار لال لال | گرمی کے مارے پیاس کی شدت ہوئی کمال

آنکھیں پھرا دیں گردنیں غش ہو کے ڈال دیں
سوکھے ہوئے لبوں پہ زبانیں نکال دیں

شہزادیاں کنیزوں کے پیچھے جھکائے سر | مانند بید کانپتی تھیں بیٹھی خاک پر
گرد ان کے اہل کیں تھے کھڑے حلقہ باندھ کر | غارت گروں میں شور تھا لٹتا تھا مال و زر

شمر لعیں کے ہاتھ میں عابد کا ہاتھ تھا
اور خولی تازیانہ لیے اس کے ساتھ تھا

اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ حزنیہ (TRAGEDY) دبیر کے مزاج کا حصہ تھی۔ مجلسی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو مرزا دبیر اس حقیقت سے آگاہ تھے کہ ان کے مخاطبین پر کس بات کا زیادہ اثر ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے گویا ان کے سارے مشاہدے اور تجربے سرگرم عمل ہو جاتے تھے۔ وہ اپنے سامعین کی نفسیات سے واقف تھے۔ دبیر کی نظر ان گوشوں کو بآسانی تلاش کر لیتی تھی جو ان کے سامعین کو بین و بکا پر مجبور کر دیں۔ اس سلسلے میں درج ذیل مصرعے توجہ چاہتے ہیں:۔

لپٹے ہوئے تھے سینوں سے معصوم خورد سال
بھڑکی جو آگ ہو گئے رخسار لال لال
آنکھیں پھرا دیں گردنیں غش ہو کے ڈال دیں | سوکھے ہوئے لبوں پہ زبانیں نکال دیں
شمر لعیں کے ہاتھ میں عابد کا ہاتھ تھا | اور خولی تازیانہ لیے اس کے ساتھ تھا

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرزا دبیر اپنے رنگ مجلس میں بہت زیادہ کامیاب رہتے ہوں گے چوں کہ وہ اپنے مرثیوں میں درد و غم کی وہ انتہائی صورتیں پیش کرتے ہیں جو ایک عام قاری کو بھی متاثر کر سکتی ہیں۔ اصل میں دبیر کی یہ وہی خصوصیت ہے جس کی طرف اوپر اشارا کیا گیا۔

کہ دبیر اپنے بیان میں باعتبار مزاج انتہا پسند واقع ہوئے ہیں۔ آخر میں ایک مشہور و معروف مرثیے کے کچھ بند ملاحظہ ہوں:۔

بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے ۔ بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے[1]
نے دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے ۔ پھرتی ہے آس پاس کہ جینے سے یاس ہے
کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
پتلی پھری ہے آج مرے نور عین کی

فریاد یا علی میں کدھر جاؤں یا علی ۔ ان داغوں کو کہاں سے جگر لاؤں یا علی
کس طرح ان کی سانس کو ٹھیراؤں یا علی ۔ پانی کا قحط ہے میں کہاں پاؤں یا علی
بچے کو آنکھ کھولی تھی اب کھولتے نہیں
روتے نہیں ہمکتے نہیں بولتے نہیں

اک دم بھی ہائے غم سے نہیں انفراغ ہے ۔ تازہ ابھی جوانی اکبر کا داغ ہے
لو پھر گئی ہے کان کی گل یہ چراغ ہے ۔ کیا لوٹنے کو موت کے میرا ہی باغ ہے
اصغر کا یا تراب ہے اکبر سدھارے ہیں
کیا خاک میں ملانے کو میرے ہی پیارے ہیں

اس کے بعد امام حسین علی اصغر کو دشمنوں کے روبرو لے جاتے ہیں تاکہ ان سے پانی کے خواستگار ہوں۔

ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبط مصطفےٰ ۔ لے تو چلا ہوں فوج عمر سے کہوں گا کیا
پانی کے واسطے نہ کروں گا میں التجا ۔ منت کروں گا بھی تو سنیں گے نہ اشقیا
کم ظرف سنگ دل ہیں یہ کیا رحم کھائیں گے
مجھ کو یقیں نہیں ہے کہ پانی پلائیں گے

پہونچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے ۔ چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے ۔ چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۹

آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

ماں نے بہت گلے سے لگایا نہ چپ ہوئے
گہوارے میں پھوپھی نے جھلایا نہ چپ ہوئے
بہنوں نے گودیوں میں کھلایا نہ چپ ہوئے
رو رو کے سارے گھر کو رلایا نہ چپ ہوئے
واں اشکبار تھے تو یہاں بے قرار ہیں
پانی کے تم سبھوں سے یہ امیدوار ہیں

یہ کون بے زبان ہے تمھیں کچھ خیال ہے
درِ نجف ہے بانوئے بیکس کا لال ہے
لوہاں لو تمھیں قسمِ ذوالجلال ہے
یثرب کے شاہزادے کا پہلا سوال ہے
پوتا علی کا تم سے طلب گارِ آب ہے
دے دو کہ اس میں ناموری ہے ثواب ہے

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر
رو کر کہا جو کہنا تھا سو کہہ چکا پدر
باقی رہی نہ بات کوئی اے مرے پسر
سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورِ عین نے
تھرا کے آسمان کو دیکھا حسین نے

مولا فلک کو دیکھ رہے تھے کہ ناگہاں
لی حرملہ نے شانے سے دوٹانک کی کماں
ترکش سے چن کے کھینچ لیا تیرِ جانستاں
جوڑا کماں میں تاک کے حلقوم بے زباں
چھٹتے ہی حلق بچے کا چھیدا جو تیر نے
گھبرا کے غش سے کھول دیں آنکھیں صغیر نے

یا سن تھا تیر کھاتے ہی بچہ بلک گیا
سوکھے گلے میں خون بھرا دم اٹک گیا
ڑپا جو شہ کے ہاتھوں پہ قامت سرک گیا
ٹوپی گری زمین پہ منکا ڈھلک گیا
ننھی کلائیوں میں تشنج سے بل پڑے
ہچکی جو آئی منھ سے انگوٹھے نکل پڑے

مولانا شبلی نے دبیر پر سخت تنقید کرنے کے بعد لکھا ہے کہ: "اس واقعے کو میر ضمیر

سے لے کر آج تک نئے نئے موثر پیرایوں میں ادا کیا ہے۔ میر انیس صاحب نے مختلف مرثیوں میں یہ واقعہ لکھا ہے اور ہر جگہ نیا پہلو اختیار کیا ہے ...... لیکن مرزا دبیر صاحب نے اس واقعے کے بیان میں جو بلاغت صرف کی ہے اور جو درد انگیز سماں دکھایا ہے کسی سے آج تک نہ ہو سکا۔[۱] مولانا شبلی کو دبیر کے کلام میں کہیں بھی بلاغت نظر نہیں آئی لیکن یہاں وہ بھی دبیر کو انیس پر ترجیح دے گئے۔ یہ ایک المیہ بلکہ حقیقتاً رثائی واقعہ ہے جس کے بیان میں دبیر نے بلاغت کا وہ کمال دکھایا ہے کہ پورا واقعہ تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ بیانیہ شاعری کا کمال یہ ہے کہ شاعر جس واقعے یا کیفیت کو بیان کرے وہ اتنا مکمل اور موثر ہو کہ اسے سمجھنے کے لیے قاری کو اپنے ذہن سے کام نہ لینا پڑے کہ شاید واقعہ اس طرح رونما ہوا ہو۔ بلکہ واقعہ قاری کے مشاہدے میں اس طرح تحلیل ہو جائے کہ اسے محسوس ہو گویا سارا منظر آنکھوں کے سامنے ہے اور منظر کی ساری کیفیات اس کے احساسات پر طاری ہو رہی ہیں۔ دبیر کے حزنیہ یا رثائی کلام کی یہ اک خوبی ہے کہ وہ واقعے کی شدید کیفیات کو قاری کے احساسات پر مسلط کر دیتے ہیں۔ یہاں عمیق مشاہدے کے علاوہ ان کو جزئیات پر قدرت اور زبان پر پورا پورا قابو حاصل ہوتا ہے۔ اس قول کے ثبوت میں زیر نظر مرثیے کے ابتدائی تین بند پڑھیے جو جناب بانو کی زبان سے ادا ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے یہ شخصیت ہندوستانی معاشرت میں عمومی مشاہدے کا ایک کامیاب نمونہ ہے۔ یہاں ماں کے جذبات کا جس زبان میں اظہار ہوا ہے اس سے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں شاعر نہیں بلکہ خود کردار بول رہا ہے۔ اس کے بعد امام حسین کی شخصیت ملاحظہ ہو :

پہونچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے　　چاہا کریں سوال یہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے　　چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے
آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمھارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

۱۔ موازنۂ انیس و دبیر ص ۳۳۶ (کتاب کی اصل عبارت میں میر انیس صاحب کی جگہ مرزا دبیر صاحب اور مرزا دبیر صاحب کی جگہ میر انیس صاحب لکھا ہوا ہے جو غالباً سہو کاتب ہے)

حزنیہ مقامات پر دبیر اشخاص مرثیہ کی نفسیات کا کتنا گہرا ادراک رکھتے ہیں اوپر کے بند سے واضح ہوجاتا ہے۔ یہاں حسین کی پوری شخصیت اور ان کی جذباتی کیفیت آنکھوں کے سامنے آگئی ہے۔ اوپر دبیر کی اس خصوصیت کی طرف اشارا کیا گیا ہے کہ وہ کسی واقعے کے ان پہلوؤں پر زیادہ توجہ دیتے ہیں جو واقعے کی سب سے زیادہ الم ناک کیفیت کو پیش کرتے ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:۔

تھرّا کے آسمان کو دیکھا حسین نے ۔۔۔ پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورِ عین نے
ہچکی جو آئی منہ سے انگوٹھے نکل پڑے ۔۔۔ ننھی کلائیوں میں تشنج سے بل پڑے

یہ دونوں شعر دبیر کے یہاں بلاغت کا کمال اور حزنیہ کا نقطۂ عروج ہیں اور اس خیال پر دلیل کا حکم رکھتے ہیں کہ دبیر باعتبار مزاج رثائیت کے شاعر تھے۔ ان کے اکثر مراثی میں رثائیت کا کم و بیش یہی معیار نظر آتا ہے اور اگر کبھی وہ خلاف امر واقعہ پیش کرتے بھی ہیں تو بیان کی رقت انگیزی واقعے کی اصلیت پر غالب آجاتی ہے۔ اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ وہی مرزا دبیر جب دیگر موضوعات کو نظم کرتے ہیں تو نہ ان کو جزئیات پر قابو ہوتا ہے نہ اقتضائے حال کا خیال رہتا ہے لہذا نہ بلاغت کا رنگ نکھرتا ہے نہ فصاحت کا اور اگر کہیں کوئی رنگ نکھرتا بھی ہے تو ان کی لفاظی اور خیالی طلسمات کا۔ وہ صنائع بدائع کی داد بھی دیتے ہیں، مضامین کی سبیل بھی لگاتے ہیں اور آہنگ کا شکوہ بھی نمایاں کرتے ہیں جس کے سامنے شاعری دب جاتی ہے۔ وہ اس لیے کہ یہ طرز شاعری ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھا۔ ان کی مجموعی زندگی کے مشاہدے محدود تھے، ان کے آہنگ کی بلندی لکھنؤ اسکول کی ترجمان اور ذاتی علمیت کی غماز تھی چنانچہ آمد، سراپا، رجز اور جنگ وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جو دبیر کے یہاں وقت کی مانگ اور روایت کی پیروی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ دبیر کے یہاں یہ موضوعات امتثال امر کا نتیجہ ہیں یہ ان کی اصل مرثیہ گوئی کے نمونے نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں یہاں یہ نکتہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دبیر کے حامیوں نے دبیر کے دفاع میں ان کی شاعری کے جن محاسن سے بحث کی ہے نیز فصاحت و بلاغت اور جزئیات نگاری کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان کا تعلق کسی نہ کسی عنوان رثائیت یا نسوانی مکالموں سے ہے۔ یہ تو

نہیں کہ اس کے علاوہ دبیر کے یہاں اچھی مثالیں نہیں ملتیں لیکن ان کی تعداد اتنی قلیل ہے کہ صرف ان کی بنیاد پر دبیر کا شعری قامت اوپر نہیں اٹھتا۔ اس مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے نفسیاتی مشاہدے اور جذباتی تجربے ان کے معاشرے تک محدود تھے۔ جہاں کسی واقعے کی نوعیت ان کے معاشرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے وہاں دبیر کامیاب ہوجاتے ہیں لیکن جب واقعہ ان کے معاشرے کی حدود کو توڑ دیتا ہے تو وہ ناکام ہوجاتے ہیں۔ دبیر کی رثائیت کو سمجھنے کے لیے یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے۔

اب تک ہم نے مرزا دبیر کی شاعری سے کچھ محدود دائروں میں رہ کر بحث کی ہے۔ ابتدائی بحث تاریخی نوعیت کی تھی جہاں ان کے اوائل عہد کی مرثیہ نگاری کا مطالعہ کیا گیا اس کے بعد ہم دورِ جدید میں داخل ہوئے اور مرثیے کے مختلف اجزا موضوعِ بحث رہے اجزائے مرثیہ کی تقسیم اس لیے کرنی پڑی تاکہ شاعر کی گوناگوں صلاحیتوں کا اندازہ ہوسکے اس لیے کہ دبیر کی مرثیہ گوئی کا مطالعہ اگر صرف محاسن و معائب شاعری کے نقطۂ نظر سے کیا جاتا جیسا کہ "موازنۂ انیس و دبیر" اور "المیزان" میں کیا گیا ہے تو دبیر کے یہاں ہر نوع کی مثالیں وافر تعداد میں مل سکتی ہیں اور ہر نقاد اپنے نقطۂ نظر کے مطابق ان کو پیش کرسکتا ہے لیکن بہ حیثیتِ فن پارہ ان کے کلام کا معقول تجزیہ نہیں ہوسکتا۔ ایک تو اس لیے کہ دبیر کا شعری مطالعہ ان کے عہد بہ عہد ارتقا کا مطالعہ ہے۔ اور تنقیدی تجزیے میں شعری ارتقا کا مطالعہ زبردست اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مرثیوں میں مختلف النوع موضوعات پائے جاتے ہیں شاعر ان موضوعات سے کس طرح عہدہ برآ ہوا ہے کہاں وہ کامیاب ہے، کہاں ناکام اور کن اسباب و علل کے ماتحت، اس نتیجے پر پہونچنے کے لیے فرداً فرداً اجزا کا مطالعہ ضروری سمجھا گیا اور متنوع موضوعات پر بحث کے بعد جو کچھ سامنے آیا وہ یہ کہ دبیر کے کچھ مخصوص شعری رجحانات تھے۔ جہاں موضوع ان کے رجحانات سے ہم آہنگ ہوتا ہے وہاں دبیر بہت زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں ورنہ عام طور پر وہ ناکام ہوجاتے ہیں۔ کامیابی اور ناکامی کا یہ تجزیہ بڑے دوررس نتائج کا حامل ہے۔ یعنی بحیثیت مرثیہ نگار اگر دبیر ایک

کامیاب شاعر ہیں تو یہ کامیابی ان کے فن کی دلیل نہیں ہے۔ کامیاب شاعر اور ناکام فن کار. بظاہر یہ متناقض دعوے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ شاعری کو فصاحت و بلاغت کے معیار پر جانچنے کے لیے کسی واقعے کا انفرادی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً دبیر کی شاعری کے جزئیہ مقامات کہ یہاں دبیر کے محاسن شاعری نظر آئیں گے لیکن فن کے تو کچھ تکنیکی آداب بھی ہوتے ہیں۔ یہ صرف طبیعت کے رجحان سے نہیں بلکہ صلاحیتوں سے نکھرتا ہے چنانچہ مرزا دبیر کا فن دیکھنے کے لیے کسی جزء کا انفرادی مطالعہ نہیں کرنا چاہیے بلکہ ان اجزا کو مربوط کر کے بحیثیت اکائی مرثیے کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ اس سے معلوم ہوگا کہ مرثیہ نگار نے جملہ اجزا کی ترکیب سے مرثیے کو اکائی کا روپ کس طرح دیا ہے اور کس موضوع سے اس نے کتنا انصاف کیا ہے۔ یہاں وہ تناقض ختم ہو جاتا ہے جس کا اوپر ذکر ہوا۔ یعنی اکثر مرثیوں میں ایسے مقامات آتے ہیں جہاں دبیر کی شاعری کا کمال نظر آتا ہے لیکن یہ کمال اگر مختلف اجزا کی تنظیم کر کے مرثیے کو ایک مکمل اکائی کا روپ دینے میں کام نہ آسکے اور ہر موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف نہ ہو سکے تو فن یقیناً بکھر جائے گا۔ بیانیہ شاعری میں یہی دشواری پیش آتی ہے کہ شعر کہنا گو آسان ہو لیکن اکائی کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہوتا وجہ یہ کہ یہاں وسیع تجربے اور مشاہدے کے بغیر کام نہیں چلتا۔ یہاں واقعے کی جزئیات اور اقتضائے حال ایسے امور ہیں جن تک ہر شاعر کی رسائی آسان نہیں ہوتی۔

یہاں پلاٹ کا ذکر بے سود ہے اس لیے کہ دبیر کے مرثیے کسی باقاعدہ پلاٹ کے تحت نہیں لکھے گئے ان کے یہاں مرثیے کے مختلف اجزا پلاٹ کی کسی تنظیم کا پتہ نہیں دیتے بلکہ ہر جزا اپنی انفرادی اور جداگانہ حیثیت رکھتا ہے اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا یہ اجزا تشکیل جدید کے بعد مرثیے کی ہیئت میں شامل کر لیے گئے تھے اس لیے اس روایت کی پیروی میں دبیر نے بھی ان اجزا کو استعمال کیا ہے ان کے مرثیوں سے بھی یہ ترشح نہیں ہوتا کہ وہ پلاٹ کی کسی تنظیم کا شعور رکھتے تھے۔ وہ تو مختلف اصحاب کربلا کے حال میں مرثیے لکھ کر ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرنا چاہتے تھے۔ اس ضرورت کی تکمیل میں وہ بہت زیادہ کامیاب رہے ہیں تاہم وہ اپنے مذہبی رجحان کو لکھنؤ کی ادبی فضا سے محفوظ نہیں رکھ سکتے

تھے انھیں وقت کے تقاضوں کا ساتھ بھی دینا تھا۔ یہ کام انھوں نے اپنی علمیت کے سہارے کیا اور وہ آسانی سے لکھنؤ کے طرزِ شاعری پر چل پڑے۔ انیس جب لکھنؤ آئے تو ان کے مقابل اپنے امتیاز کو قائم رکھنے کے لیے وہ اپنے رنگ میں اور گہرے ہو گئے اور ہر موضوع میں ڈوب کر اس کو انتہا تک پہونچا دینا ان کی خصوصیت بن گئی فن کے تکنکی آداب کا شعور ان کے یہاں نہیں ملتا۔ نتیجہ یہ کہ وہ ایک اچھے شاعر تو بن سکے فن کار نہ بن سکے۔

واقعہ نگاری

مرثیہ ایک بیانیہ شاعری ہے اور بیانیہ شاعری کی بنیاد کسی ایک یا بہت سے واقعات پر ہوا کرتی ہے۔ پھر ہر واقعے کو ظہور میں آنے کے لیے کچھ ناگزیر متعلقات کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً کردار اور مکالمات۔ یوں تو واقعہ اپنے مخصوص تاریخی اور سماجی اسباب کی مدد سے ظہور میں آتا ہے لیکن جو چیز اس کو وجود بخشتی ہے وہ کردار ہوتے ہیں جب کہ مکالمات اس کے اظہار میں مدد دیتے ہیں۔ اس طرح واقعے کا کردار اور مکالمات سے اتنا گہرا تعلق ہو جاتا ہے کہ لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ واقعہ نگاری ہی اصل میں کردار نگاری ہے اور کردار نگاری مکالمہ نگاری۔ یہ موضوعات ایک دوسرے میں اس طرح پیوستہ ہیں کہ ایسا کوئی خط کھینچنا دشوار ہے کہ کہاں واقعہ نگاری ختم ہو جاتی ہے اور کردار نگاری شروع ہوتی ہے اور کہاں مکالمہ نگاری شروع ہو جاتی ہے۔ لیکن ادب میں یہ تینوں جداگانہ اور منفرد موضوع رہے ہیں۔ ہم بھی اس روایت کی پیروی میں ان موضوعات پر جداگانہ بحث کر رہے ہیں۔ اس سے ایک تو تجزیے کا میدان وسیع ہو جائے گا دوسرے کلام کی زیادہ مثالیں سامنے آسکیں گی چنانچہ بحث کا آغاز ہم واقعہ نگاری سے کر رہے ہیں۔

اردو کی جن اصناف شاعری میں واقعہ نگاری ملتی ہے وہ ہیں مثنوی، مرثیہ اور نظم[1]
ان میں مرثیوں کی واقعہ نگاری محدود ہے۔ اوّل تو اس لیے کہ مرثیے کا ایک مخصوص موضوع ہے۔ نیز اس کے کردار بدلتے نہیں لہٰذا واقعات کا مخصوص اور محدود ہونا ایک لازمی امر ہے دیگر یہ کہ اردو کے ادبی مرثیے تمام تر لکھنؤ کی پیداوار ہیں اس لیے محدود معاشرے کے سبب یہ واقعہ نگاری اور محدود ہو جاتی ہے۔ نظم کو غزل کے مقابل کوئی فروغ حاصل نہ ہو سکا تھا۔ اردو شاعری کی روایت تو غزل کی روایت تھی جسے واقعہ طرازی سے کوئی تعلق نہیں۔ قصیدہ کچھ تو وقتی مصالح کے تحت اور کچھ کمال شعری کے اظہار میں لکھا جاتا رہا۔ البتہ مثنوی نے کچھ واقعہ نگاری کا حق ادا کیا۔ اس پر بھی مولانا شبلی کو شکایت ہے کہ اردو شاعری

۱۔ نظم بالمقابل غزل

میں جس چیز کی بڑی کمی رہی ہے وہ واقعہ نگاری ہے[1]۔ تاہم اردو شاعری کا دامن اتنا بھی تہی نہیں ہے جتنا سمجھا جاتا ہے البتہ یہ دامن اور وسیع ہو سکتا تھا اگر مثنوی اور مرثیے کی ترقی بعد میں رک نہ گئی ہوتی یا حالی اور آزاد کی نظم جدید پر افادی نقطۂ نظر غالب نہ آگیا ہوتا۔ بہر حال اردو میں جو کچھ بھی واقعہ نگاری ملتی ہے اس میں مرثیوں کا حصہ لائقِ اعتنا ہے۔

اردو مرثیوں میں عام انسانی معاشرت اور طور طریق کے بہت سے مواقع پائے جاتے ہیں۔ مثلاً بیمار ہونا، سفر پر روانہ ہونا، عزیز و اقارب سے جدائی، لڑائی، موت، ولادت، شادی بیاہ، رخصت اور ماتم داری وغیرہ۔ مرثیوں میں واقعات کا یہ تنوع بھی خاصا اہم ہے اور یہ تنوع بھی شاعر کے فن کی کسوٹی بن سکتا ہے۔ اس لیے کہ ہر واقعے کی اپنی جداگانہ نوعیت، کیفیت اور نفسیات ہوتی ہے۔ یہ چیزیں شاعر سے بھی گوناگوں تجربات و مشاہدات کا تقاضا کرتی ہیں۔ اس لیے شاعر کے تجربات و مشاہدات جتنے وسیع ہوں گے اتنا ہی واقعہ نگاری میں کامیاب ہو سکے گا۔

مولانا شبلی نے واقعہ نگاری کی دو قسمیں بتائی ہیں (۱) واقعہ نگار کسی تاریخی واقعے کو بے کم و کاست نظم کر دے۔ اس کے لیے صرف زبان پر قدرت درکار ہے شاعری کی چنداں ضرورت نہیں (۲) واقعہ اجمالاً معلوم ہے لیکن واقعہ نگار واقعے کی تمام جزئیات اور حالات اپنی طبیعت سے پیدا کرتا ہے وہ واقعے کی نوعیت کو دیکھتا ہے اور خیال کرتا ہے کہ اس قسم کے موقع پر فطرت کا اقتضا کیا ہے۔ ان تمام چیزوں کو وہ موجود فرض کر لیتا ہے اور ان کو ادا کرتا ہے[2]۔ آگے لکھتے ہیں "اس قسم کی واقعہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ جو کچھ بیان کیا جائے وہ بالکل بیان واقعی ہو اور تمام واقعات میں اس قسم کا تناسب ربط اور موزونی ہو کہ واقعے کی نسبت شک کا احتمال بھی نہ آنے پائے۔ اس قسم کی واقعہ نگاری کے لیے صرف قدرتِ زبان کافی نہیں بلکہ فطرت کا بڑا نکتہ داں ہونا درکار ہے[3]۔"

بالفاظِ دگر ایسی شاعری میں وقوعہ کے امکانات اور اس کی جزئیات سے بحث کی جاتی ہے۔ شاعر ایسے واقعے کو اختراع کرتا ہے جو امکان سے قریب ہوتا ہے اور

۱۔ موازنۂ انیس و دبیر ص ۱۹۴ ۲-۳- ص ۱۹۵

قاری کے تجربات و مشاہدات نیز اس کے احساسات سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن یہاں یہ امکان بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ کبھی کوئی واقعہ خلاف توقع یا خلاف قیاس بھی رونما ہو جاتا ہے اس لیے یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر اس واقعے کو کس طرح بیان کرے گا۔ آیا اس کے من وعن وقوع کو پیش کرے گا یا تصرف سے کام لے کر اسے امکان اور قیاس کے مطابق ڈھال کر پیش کرے گا۔ اس سوال کا جواب دینے کے لیے واقعے کی نوعیت پر بھی توجہ دینا ضروری ہے۔ یعنی واقعے کا تعلق اگر مذہبی معتقدات سے ہے تو ظاہر ہے یہاں تصرف کی کوئی گنجائش نہیں۔ چونکہ ہمارے مذہبی معتقدات ہماری سماجی زندگی کا ایک اہم ترین حصہ ہوتے ہیں اس لیے وہ سارے مافوق الفطرت واقعات و معجزات جن کا ظہور خلاف قیاس ہوتا ہے اس لیے ممکنات بن جاتے ہیں کہ ہم ان میں یقین رکھتے ہیں لہٰذا ان میں کسی تصرف کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ اس پر بھی شاعر کو یہ احتیاط لازم ہے کہ وہ اپنے بیان کو سیاق وسباق اور ترتیب سے بیگانہ نہ ہونے دے۔

اس کے برخلاف اگر واقعے کا تعلق عام سماجی زندگی سے ہے تو شاعر کو یہاں تصرف سے کام لینا ہوگا تاکہ واقعہ خلافِ قیاس ہونے کے باوجود عقل ونظر سے دور نہ محسوس ہو چوں کہ شاعری تو زندگی کی عکاسی کا نام ہے اس لیے یہ شاعری اسی وقت کامیاب ہوسکتی ہے اور آفاقی کہلا سکتی ہے جب اس میں عمومی تجربات ومشاہدات کا عکس جھلکتا ہو۔

مراثی دبیر کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے یہاں دونوں قسم کی واقعہ نگاری ملتی ہے۔ انھوں نے ایسے واقعات بھی نظم کیے ہیں جن کا تعلق عام انسانی زندگی سے ہے اور ایسے واقعات بھی جو مخصوص عقائد سے تعلق رکھتے ہیں۔ دبیر ان واقعات کے اظہار سے کس طرح عہدہ برآ ہوے ہیں یہ جاننے کے لیے اب ان کے مرثیوں میں واقعہ نگاری کا مطالعہ کرتے ہیں۔ لیکن اس مطالعہ سے پہلے واقعات کو دو خانوں میں تقسیم کرنا ہوگا یعنی ایک تو وہ واقعات جو مستقل بالذات حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کو ہم حکایات یا روایات

کہہ سکتے میں دوسرے وہ واقعات جو خود تو کسی مستقل حکایت یا روایت کی حیثیت نہیں کہتے بلکہ از روئے سلسلہ ظہور میں آتے ہیں مثلاً بیمار ہوتا، سفر پر روانہ ہونا، پردے کا اہتمام رخصت، لڑائی، اور ماتم وغیرہ۔

اس سلسلے میں بحث کا آغاز ہم اس واقعہ نگاری سے کریں گے جن کا تعلق مستقل حکایات یا روایات سے ہے۔

شیریں کا واقعہ مرثیہ نگاروں کا ایک خاص موضوع ہے۔ روایت یہ ہے کہ شیریں جناب بانو کی کنیز تھی اور ان کے ہمراہ ایران سے مدینے آئی تھی۔ جناب بانو کا جب امام حسین سے عقد ہوا تو شیریں کو آزاد کر دیا گیا۔ رخصت کے وقت اس نے امام حسین سے وعدہ لیا تھا کہ وہ شیریں کے گھر ایک مرتبہ بطور مہمان ضرور آئیں گے۔ اس کے بعد کربلا کا واقعہ رونما ہوا اور امام حسین کو شہید کر دیا۔ شہادت کے بعد اسیرانِ اہل بیت فوج مخالف کے ہمراہ شام کے لیے روانہ ہوئے تو راہ میں شیریں کا محل واقع ہوا[1]۔ شیریں کو حسب وعدہ حسین کی آمد کا انتظار رہتا تھا چنانچہ اسیروں کا قافلہ قلعۂ شیریں کے پاس پہونچتا ہے تو شیریں دریافت حال کے لیے لشکر میں آتی ہے۔ جناب بانو شیریں کو لشکر میں دیکھتی ہیں تو ان کو شرمندگی کے ساتھ یہ فکر دامن گیر ہوتی ہے کہ شیریں ان کو اس حالتِ اسیری میں پہچان نہ لے۔ اتفاق یہ کہ شیریں بھی سب سے پہلے جناب بانو ہی کے پاس آتی ہے۔

بانو ہی کے پاس آکے وہاں بیٹھی وہ خوش خو | منہ موڑ لیا سر بانو نے مابین دو زانو[2]
اور کھول دیے رسی بندھے ہاتھوں سے گیسو | شیریں نے کہا بی بی ذرا دیکھ ادھر تو

گو خاک پہ تم حالِ غریبی سے ہو بی بی
پر کیسی مشابہ مری بی بی سے ہو بی بی

۱۔ مرثیوں میں واقعے کا یہ پہلو بھی توجہ طلب ہے کہ قصرِ شیریں عراق سے ایران کی راہ میں نہیں بلکہ شام کے راستے میں واقع ہوتا ہے ۲۔ دفترِ ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۲ (جب خواب میں بانو کو نظر آگئی زہرا)

اس پر شہر بانو جواب دیتی ہیں۔ "میں بیوہ کہاں اور کہاں بانوئے سرور" اس کے بعد شیریں سوال کرتی ہے: "تم ساکن یثرب ہو کہ باشندۂ بطحا"۔ اور پھر سلسلۂ کلام اس طرح جاری رہتا ہے۔

بانو مری شہزادی ہے شبیر ہے آقا | ہے تم نے مدینے میں سلامت انھیں چھوڑا
گھر میرے بھی آنے کا کبھی کرتے ہیں چرچا | سجّاد مری گود کا پالا تو ہے اچھا

آباد تو بی بی مرے شہزادے کا گھر ہے
اب گود میں پوتا ہے دیا کوئی پسر ہے

اس واقعے کے اظہار میں شاعر نے کچھ ایسے ناگزیر متعلقات کو فراموش کر دیا ہے جو خود تو نفس واقعہ سے کوئی تعلق نہیں رکھتے لیکن وقوع کے امکان سے بڑا گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ یعنی جناب بانو نیز دیگر اہل بیت جنگی اسیر تھے اور ایک فوج کی نگرانی میں سفر پر روانہ تھے۔ واقعے کے اس پس منظر پر مرثیوں میں کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے اور ان اسیروں کے ساتھ مرثیوں میں جو برتاؤ کیا گیا ہے وہ عام ذہنی تجربے کے مطابق نہیں ہے۔ اس کے علاوہ یہاں دبیر کی اس کمزوری کی طرف پھر توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ جب وہ کسی واقعے کو نظم کرتے ہیں تو اس کا جو روایتی پس منظر ان کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے نیز افراد واقعہ کے جو تصورات ان کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں ان میں کسی تصرّف کے بغیر واقعے کو نظم کی صورت دے دیتے ہیں۔ یہی صورت حال زیر نظر مثال میں ہے۔ شیریں فوجی قافلے میں جناب بانو کے پاس پہونچ جاتی ہے اور دبیر چوں کہ ان دونوں شخصیتوں کے درمیان نسبت سے آگاہ ہیں لہٰذا ان کے تخیل نے واقعے کے ان تمام متعلقات کا اظہار کر دیا جو اقتضائے حال کی نسبت سے نہیں ہونا چاہیے تھا۔ چنانچہ جب شیریں جناب بانو سے کہتی ہے: "یہ کیسی مشا نہ مری بی بی سے ہو بی بی" تو جناب بانو فرماتی ہیں "میں بیوہ کہاں اور کہاں بانوئے سرور"۔ یہاں "بانوئے سرور" کی ترکیب ان ارتسامات کا نتیجہ ہے جو امام حسین اور جناب بانو کے درمیان رشتے کی نوعیت سے پیدا ہوئے ہیں جب کہ شیریں پر ابھی یہ نوعیت ظاہر ہی نہیں ہے اور خود جناب بانو اس نسبت کو پوشیدہ

رکھنا چاہتی ہیں۔ اسی طرح شیریں کا یہ مکالمہ "تم ساکن یثرب ہو کہ باشندۂ بطحا" دبیر کے ذہنی تلازمات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے علاوہ شیریں مسلسل استفسار کیے جاتی ہے کہ "تم نے میری شہزادی اور آقا حسین کو مدینے میں سلامت تو چھوڑا؟ کیا وہ کبھی مرے گھر آنے کا چرچا کرتے ہیں؟ مری گود کا پالا سجّاد تو اچھا ہے؟"۔ یہ تمام امور واقعے کی فطرت کے خلاف ہیں۔ ان چیزوں نے بلاغتِ کلام کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو شیریں کی اس گفتگو کے دوراں سرِ حسین سے آواز آتی ہے:

مہمان ہوں میں مجھ سے بھی کچھ بات کرے گی
یا اپنی سکینہ بی بی کی مدارات کرے گی

شیریں نے کہا آئی میں حاضر ہوئی مولا   سر پیٹتی نیزے کی طرف دوڑی وہ دکھیا

واقعے کے اس موڑ پر ایک ماورائی کیفیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ چوں کہ اس قسم کے واقعات عام سماجی زندگی میں مستبعد ہوتے ہیں اس لیے یہاں صداقت خود بخود مشتبہ ہو جاتی ہے تاہم دیومالائی قصّے جو عام طور پر گہری مذہبیت کے غماز ہوتے ہیں ان کے اظہار میں فوق فطرت واقعات کی گنجائش ضرور ہوتی ہے لیکن بیان میں جس سلیقے کی ضرورت ہونی چاہیے دبیر نے اس کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ اس کے علاوہ مرثیوں میں ان واقعات کے بیان کا اک نقص یہ بھی ہے کہ یہ اپنے سیاق و سباق سے مربوط نہیں ہوتے انفرادی طور پر مرثیوں کا مطالعہ کیجیے تو یہاں پیش کردہ واقعات یا روایات کسی تدریجی ارتقا کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتے۔ اس طرح کی روایتیں چوں کہ مقبولِ عام ہو گئی تھیں اس لیے ان کو مجرّد واقعات کے طور پر استعمال کر لیا گیا۔ اس کا اثر یہ ہے کہ زیرِ نظر واقعے میں سرِ حسین کے گویا ہونے پر وہ حیرت یا استعجاب پیدا نہیں ہوتا جو دلچسپی کی جان ہے اور غالباً شاعر بھی اس کیفیت کو برپا کرنا نہیں چاہتا اس لیے سرِ حسین کے گویا ہونے پر شیریں کے رویّے میں کوئی حیرت و استعجاب نہیں ہے بلکہ اس کا ردِ عمل یہ ہے

"شیریں نے کہا آئی میں حاضر ہوئی مولا"

اوپر کہا گیا ہے کہ بیانیہ شاعری میں تجربے اور مشاہدے کے بغیر کام نہیں چلتا۔ نیز

یہ بھی کہ مرثیوں کی فضا محدود ہے چوں کہ لکھنؤ کے محدود معاشرے کی پیداوار ہیں لیکن زندگی کی حقیقتیں تو محدود نہیں ہیں چنانچہ زیر نظر واقعہ جو کسی شہری معاشرت سے تعلق نہیں رکھتا صرف اس لیے ناکام ہو گیا کہ دبیر کے مشاہدات محدود تھے وہ واقعے کی نفسیات کو اجاگر کرنے کے بجائے اپنے معاشرے کی ترجمانی کر گئے۔ شیریں کا یہ مکالمہ "آئی ہیں حاضر ہوئی مولا" لکھنو کی گھریلو معاشرت کا ترجمان ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ "سر پیٹتی نیزے کی طرف دوڑی وہ دکھیا" مجلسی نقطۂ نظر کا غماز ہے لیکن مصرعے میں کوئی زور نہیں ہے۔

یہی روایت ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو۔ شیریں امام حسین کی آمد کے خیال میں محو ہے جناب بانو کی سواری کا تصور ذہن میں ہے اور وہ طرح طرح کی خوش خیالیوں میں مصروف ہے،

میری بی بی کی امیرانہ سواری ہوگی ۔۔۔ ناقے پہ عرش کی مانند سواری ہوگی[1]
مسندِ نور پہ کسرا کی وہ پیاری ہوگی ۔۔۔ گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی
بیر قیں نور کی ہاتھوں میں کشادہ ہوں گی
نو جبیں حوروں کی سواری میں پیادہ ہوں گی

بی بی گودی میں سکینہ کو بٹھائے ہوں گی ۔۔۔ کاندھے سے اصغر ناداں کو لگائے ہوں گی
چاند کے ٹکڑوں کو دامن میں چھپائے ہوں گی ۔۔۔ دونوں پر گوشۂ چادر کو اڑھائے ہوں گی
یہ نہ معلوم تھا اصغر نہیں اکبر بھی نہیں
تاج و مسند تو کہاں برقع و چادر بھی نہیں

دبیر کی واقعہ نگاری پر مزید بحث سے قبل ان کے ذہن کی تین رَوؤں کو سمجھ لینا ضروری ہے ایک ذہنی رو تو وہ ہے جس کے واسطے سے وہ اپنی گہری مذہبیت کا اظہار کرتے ہیں۔ گذشتہ صفحات میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ اس مذہبیت کے زیر اثر دبیر انتہا پسند واقع ہوئے ہیں اس انتہا پسندی کے سبب ان کے مذہبی کردار زمین و آسمان کی ان رفعتوں کے

۱۔ سبع مثانی ص ۱۴۲-۱۴۳ (جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے)

حامل ہیں جن کے اظہار میں ان کے الفاظ ناکام ہوجاتے ہیں۔ چنانچہ یہ دونوں مصرعے "ناقے پر عرش کے مانند سواری ہوگی"۔ "مسند نور پہ کسری کی وہ پیاری ہوگی"۔ دبیر کی اسی رو کے غماز ہیں۔ دوسری ذہنی رو ان کے عہد میں درباری معاشرت کی غماز ہے۔ دبیر کے عہد میں سماج جن دو معاشروں میں بٹا ہوا تھا ان میں ایک طرف شاہوں، نوابوں اور جاگیرداروں کا معاشرہ تھا۔ دوسری طرف محکوم طبقہ تھا جس کے معاشرتی خطوط درمیانہ طبقے نے متعین کیے تھے۔ ان دونوں معاشروں کے درمیان آسانی سے تہذیبی، اقداری اور فکری خط کھینچا جا سکتا ہے۔ دبیر ان دونوں معاشروں کا تجربہ رکھتے تھے انھوں نے شاہی اور نوابی کی امارت کے مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے۔ دربار میں ان کی رسائی تھی۔ سوانح کے باب میں کہا گیا کہ دبیر درباداری کا اہتمام کرتے تھے۔ درباروں میں مجالس پڑھنے جاتے تھے خصوصاً ملکہ زمانیہ کے محل میں ان کی ذاتی رسائی تھی۔ درباری ماحول نے ان کی جس ذہنی رو کی تربیت کی تھی اس کا اظہار اس مصرعے سے ہوتا ہے " گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی"۔ تیسری رو اُن کے عہد میں درمیانہ طبقے کی معاشرت نے ترتیب دی ہے۔ دبیر کے مرثیوں میں یہ تیسری رو زیادہ اہم ہے اور وہ اکثر یہیں پر کامیاب نظر آتے ہیں لیکن بہ حیثیت فن کار ان کی ناکامی یہ ہے کہ وہ ان تینوں روؤں کے درمیان کوئی ترتیبی آہنگ پیدا نہیں کر پاتے اور جہاں ان کی جس رو کو سر اٹھانے کا موقع مل جاتا ہے وہ ان کے شعر کا نمایاں آہنگ بن جاتی ہے۔ چنانچہ پہلے بند میں "بی بی کی امیرانہ سواری" کا حال یہ ہے :۔

ناقے پر عرش کی مانند سواری ہوگی
مسند نور پہ کسری کی وہ پیاری ہوگی
گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی

لیکن دوسرے بند میں اس امیرانہ سواری کا حال یہ ہے کہ :۔

بی بی گودی میں سکینہ کو بٹھائے ہوں گی

کاندھے سے اصغرِ ناداں کو لگائے ہوں گی
دونوں پر گوشۂ چادر کو اُڑھائے ہوں گی

یہاں دبیر درمیانہ طبقے کی معاشرت سے ذرا بھی اوپر نہیں اٹھے ہیں، نتیجے میں یہ تیسری روایت پورے واقعے کا مرکزی آہنگ بن گئی ہے۔ اس کے علاوہ یہاں دبیر کی ذہنی پرچھائیوں کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ شیریں واقعۂ کربلا سے کافی عرصہ قبل آزاد ہو گئی تھی۔ واقعے کے اس جز پر دبیر نے توجہ دی ہوتی تو وہ سکینہ اور اصغرِ ناداں کا تصور شیریں کے ذہن میں پیدا نہ کرتے۔ یہ دراصل جزئیات نگاری کا عیب ہے جو دبیر کے مرثیوں میں عام طور پر ملتا ہے۔

مرثیوں میں جن روایات کا ذکر ملتا ہے ان میں ہند (زوجۂ یزید) کا واقعہ بھی بہت مشہور واقعہ ہے۔ دبیر کے یہاں ہند کے حال میں متعدد مرثیے ملتے ہیں۔ ان مرثیوں میں ہند کا زندانِ اہلِ بیت میں آنا ایک ایسا واقعہ ہے جسے دبیر نے طرح طرح سے نظم کیا ہے۔ پس منظر یہ ہے کہ ہند کو اہلِ بیت رسول کے ساتھ ایک خاص عقیدت تھی اور روایت ہے کہ وہ یزید کے محل میں آنے سے قبل امام حسین کی بیوی رہ چکی تھی خود مرزا دبیر کا ایک مصرعہ ہے "ہند آئی جو یاں عقدِ شہ جن و بشر میں"[1] لہٰذا جب اسے یزید کے قید خانے میں اسیروں کی خبر ملتی ہے تو تحقیقِ حال کے لیے زندانِ اہلِ بیت میں آتی ہے۔ دبیر کے ایک مرثیے میں یہ واقعہ ملاحظہ ہو:

یزید کے ملازم اسیروں کو قید خانے سے دربار میں لے جانے کے لیے آتے ہیں لیکن اہلِ بیت دربار میں بے پردگی کے سبب معذوری کا اظہار کرتے ہیں۔ جناب سکینہ کم سنی کے باعث اصل معاملے کو سمجھ نہیں پاتیں اس سلسلے میں وہ جناب بانو سے استفسار کرتی ہیں کہ:۔

بانو و سکینہ میں تھی یہ درد کی گفتار ؎ رسّی لیے ہاتھوں میں غضبناک تھے کفار[2]
ناگاہ ادھر ہند محل میں ہوئی بیدار ؎ ہاتھوں کو کلیجے پہ دھرے آنکھ لیے خونبار

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۱۱ مرثیہ نمبر ۲۶ (دسرِ سبز ہو یا رب سخنِ اس ہیچ مداں کا)

۲۔ دفترِ ماتم جلد ۱۱ مرثیہ نمبر ۲۵ (عاشورِ محرم سے ہے نیرنگِ جہاں اور ہے)

اس وقت جسے ہند کا عالم نظر آیا
عالم کا مرقع اسے برہم نظر آیا

ہر عہدے پہ سرگرم خواصیں ہوئیں آکر
منھ ہاتھ دھلانے لگی اک اشک بہاکر
اک جامے سے باہر ہوئی پوشاک پنھاکر
اک تکیہ بزانو ہوئی مسند کو بچھاکر
آئینہ دکھاکر اسے حیراں ہوئی کوئی
سرگوندھ کے بی بی کا پریشاں ہوئی کوئی

دبیر کی ذہنی پرچھائیاں ان کا پیچھا نہیں چھوڑتیں اور وہ جگہ جگہ اپنی ذہنی افتاد کے اظہار میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ اس واقعے کے جو تلازمات دبیر کے ذہن میں موجود تھے وہ یہ کہ شیریں کو اہل بیت سے عقیدت تھی۔ یہ اہل بیت یزید کے قید خانے میں اسیر تھے ان تلازمات کا اثر یہ ہوا کہ ہند جب محل میں بیدار ہوئی تو "ہاتھوں کو کلیجے پہ دھرے آنکھوں سے خوں بار"۔ یہ تلازمات دوسرے بند تک پھیل گئے ہیں۔ دبیر نے اس پورے بند کو اپنی رعایت لفظی کی نذر کر دیا ہے لیکن ان کی سب سے بڑی ناکامی یہ ہے کہ یہاں ان کا رعایت لفظی کا فن بھی نہیں ابھر سکا ہے۔ چنانچہ پوشاک پنھاکر جامے سے باہر ہونا اور مسند بچھاکر تکیہ بزانو ہونا نہ تو خواصوں کا کردار ہے اور نہ کوئی واقعہ۔

واقعہ نگاری کے لیے ضروری ہے کہ اگر اس میں محاکات کا رنگ نہ پیدا ہو سکے تو واقعہ کم سے کم امکان سے دور نہ ہو۔ نیز افراد واقعہ اور ان کے اعمال و گفتار ان کی حیثیت کے مطابق ہوں ورنہ واقعے سے صداقت کا رنگ نہیں جھلک سکے گا زیر بحث مثال میں واقعہ نگاری کا نقص یہی ہے کہ یہاں نہ تو واقعہ اقتضائے حال کے مطابق ہے اور نہ خواصوں کا عمل ان کی حیثیت کو پیش کرتا ہے۔

زیر نظر مرثیے میں جب ہند کو اسیروں کا حال معلوم ہوتا ہے تو اس امر کی تحقیق کے لیے کہ اسیر کون لوگ ہیں زندان میں آتی ہے اور غالباً اس کے زندان میں آنے کی توجیہہ دبیر کے نزدیک صرف یہ ہو سکتی ہے کہ ہند جب صبح کو بیدار ہوتی ہے تو "ہاتھوں کو کلیجے پہ دھرے آنکھوں سے خوں بار"۔ اس لیے دریافت حال کے لیے حاکم وقت کی بیوی قید خانے میں

آتی ہے اور جب وہاں پہونچتی ہے تو :۔

ماتھے پہ رکھے ہاتھ جھکی ہند خوش ایماں
کہنے لگی مڑ کر طرف عابد ذی شاں
آداب بجا لاتی ہوں اے یوسفِ زنداں
حضرت نے کہا خیر ہے اے شش جہت حیراں
آداب مرا کیا کہ حقیر اور حزیں ہوں
میں سوگ نشیں کنبے کا اور خاک نشیں ہوں

ہند حاکم وقت کی بیوی تھی اس کا قید خانے میں جانا اور ایک غیر معروف قیدی کو" یوسفِ زنداں " کہہ کر آداب بجا لانا ایک خلافِ امر واقعہ ہے ۔ یہاں دبیر نے واقعے کے فطری تقاضوں کا خیال نہیں کیا اور صرف اس خیال کے پیش نظر کہ اسیر بہر حال اہل بیت تھے اس لیے ہند کو وہاں آنا ہی چاہیے تھا اور اہل بیت کے مناقب و مراتب کے سبب اسے جھک کر آداب بھی بجا لانا چاہیے تھا۔ یہ سب شاعر کے ذہنی تعینات ہیں جو گہری مذہبی عقیدت کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں اور شاعری میں جب عقیدت سر اٹھاتی ہے تو واقعات اسی طرح غیر فطری اور بے اصل ہو جاتے ہیں۔ یہ دبیر کی ابتدائی مرثیہ نگاری کی خصوصیت ہے جو آخر عہد میں زیادہ تر ان کی سہل انگاری کی وجہ سے بھی نمایاں ہوئی ہے ۔ دبیر ایک بسیار گو شاعر تھے اور اکثر ان کی شاعری ضرورت کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی تھی ۔ ابتدائی دور کے یہ عوامل ان کے عہد ارتقا میں بھی موجود تھے اس لیے ان کے ابتدائی خاکوں کا رنگ ان کے آخر عہد میں بھی جھلکتا رہا ہے ۔

زبان کی سطح پر آئیے تو " ہند خوش ایماں " اور" عابد ذی شان" کی ترکیبیں صرف قافیے کے مقصد کو پورا کرتی ہیں. واقعے کے بیان میں ان صفات کی کوئی ضرورت نہیں ہے بلکہ بے محل ہیں. مزید برآں دوسرے مصرعے میں" عابدِ ذی شان کی طرف مڑ کر کہنا" پہلے مصرعے کی زبان سے متصادم ہے ۔ لفظوں کا بے ضرورت اور بے محل استعمال دبیر کی ایک خصوصیت رہی ہے اور اس کے نمونے ان کے کلام میں جا بجا ملتے ہیں ۔

واقعہ نگاری کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو ۔ مختار ثقفی دشمنوں سے مصروف جنگ ہے مختار کہتا تھا کہ بروحِ ابو تراب ۔ ڈوبے گی جب تلک نہ لہو سے مری رکاب[۱]

۱۔ مرثیہ (جب تیغ انتقام برہنہ خدا نے کی) ۔ بحوالہ نادرات مرزا دبیر"

میں خانماں کروں گا ستم گاروں کا خراب　　　پورا کیا یہ عہد خدا نے بصد شتاب

خوں آکے اس کے پانو پڑا قتل گاہ میں

یعنی کہ باقی اب نہیں کوئی سپاہ میں

مختار نے زمیں پہ کیا سجدۂ خدا　　　زندہ جو کچھ رہے تھے اسیران کو کر لیا

دبیر کا یہ مرثیہ مختار ثقفی کے حال میں ہے اور دبیر کے آخر عہد کی تخلیق ہے لیکن اس مرثیے کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ دبیر نے یہ مرثیہ کسی شعری جذبے کے ماتحت نہیں بلکہ مذہبی اور تاریخی جذبے کے ماتحت لکھا ہے اسی لیے اس پورے مرثیے میں کہیں کوئی شعری رو دوڑتی ہوئی محسوس نہیں ہوتی۔ دبیر کے عہد میں مرثیہ ایک اہم ترین صنفِ شاعری بن چکا تھا اور تشکیل جدید کے بعد تو اس کی ادبی حیثیت میں کوئی کلام ہی نہیں اس لیے مرثیے میں صرف مجلسی آہنگ پر ہی نہیں بلکہ اس کے ادبی آہنگ پر بھی توجہ دی جاتی تھی۔ چنانچہ اردو میں بیانیہ شاعری کے اعلا ترین نمونے اسی عہد کے مرثیوں میں ملتے ہیں لیکن دبیر نے کسی حال میں بھی مرثیے کے مشن کو فراموش نہیں کیا۔ خصوصاً جب وہ روایات و حکایات بیان کرتے ہیں تو ان کا مقصد اپنے معتقدات کا اظہار ہوتا ہے۔ زیر نظر مرثیے میں دبیر نے ایک تاریخی واقعے کو اپنی شاعری کے لیے خام مواد کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے شاعری کو اس واقعے کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے اسی وجہ سے وہ شعری تقاضوں کو سمجھنے میں ناکام ہو گئے ہیں نیز موقع موقع سے ان کی ذہنی حسّیات ابھر کر سامنے آتی رہی ہیں۔ لہٰذا پہلے بند میں وہ مختار کے عہد کا تذکرہ کرتے ہیں

ڈوبے گی جب تلک نہ لہو میں میری رکاب

پورا کیا یہ عہد خدا نے بصد شتاب

اس کے بعد دبیر مختار سے سجدۂ شکر ادا کراتے ہیں

مختار نے زمیں پہ کیا سجدۂ خدا

ان تینوں مصرعوں میں جزئیات کی جو خامی ملتی ہے وہ دبیر کی ذہنی حسّیات ہی کا نتیجہ ہے۔ چوں کہ مختار کا عہد پورا ہونا اور اس کا سجدۂ شکر بجا لانا دبیر کے مذہبی

احساسات ہیں۔ لیکن ان کا مشاہدہ یہ ہے کہ سجدہ زمین پر ہوتا ہے اس لیے مختار کا سجدۂ شکر بھی زمین پر ہی ہوا۔ حالاں کہ رکاب لہو میں ڈوب چکی ہے۔ ذرا اور توجہ دیجیے تو یہاں "زمین" کا لفظ کسی مقصد ہی کو پورا نہیں کرتا بجز اس کے کہ مصرعہ مکمل ہو جاتا ہے۔ ایسے مقامات پر دبیر الفاظ اور ان کے اثر پر کوئی توجہ نہیں دیتے۔ وہ پوری طرح اپنے جذبۂ مذہبی کے قابو میں ہوتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو:-

یعنی کہ باقی اب نہیں کوئی سپاہ ہیں
زندہ جو کچھ رہے تھے اسیر ان کو کر لیا

اس کے بعد ان اسیروں کو قتل کیا جاتا ہے کہ اسی دوران میں:-

ظاہر ہوا پھر اتنے میں اک طفلِ خوش سیر
چہرے سے اس کے نورِ سیادت تھا جلوہ گر
گیسو پہ خاک ڈالے ہوئے مثلِ بے پدر
تن بھی برہنہ اس کا تھا اور تھا وہ ننگے سر
حیران ایک سمت وہ مظلوم پھرتا تھا
اور ضعف سے یہ حال تھا ہر جا پہ گرتا تھا

اس بند میں "طفلِ خوش سیر" کی ترکیب کا استعمال دبیر کے جذبۂ مذہبی نیز الفاظ پر گرفت کی کمزوری کا نتیجہ ہے۔ اس قول کا مطلب یہ نہیں کہ "خوش سیر" اس طفل کی صفت نہیں ہو سکتی بلکہ یہ ہے کہ صفت اپنے اقتضائے حال کو پورا نہیں کرتی۔ اس لیے کہ وہ طفل جو اپنے صفات میں مثلِ بے پدر گیسو پہ خاک ڈالے ہوئے ہو، برہنہ تن اور برہنہ سر ہو حیران و مظلوم، ضعف سے ہر جا پہ گرتا ہو، اس کے لیے خوش سیر کی صفت کا استعمال بے محل ہے جو واقعے کے حزنیہ تاثر کو مجروح کر رہا ہے۔

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر اپنی مختلف ذہنی رَوؤں کے درمیان ترتیبی آہنگ پیدا کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر بند ان کی اسی ناکامی کا ترجمان ہے پہلے مصرعے میں "خوش سیر" کی ترکیب اہل بیت کا وہ کردار ہے۔ جو اُن کے صفات ذاتی سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن بعد کے مصرعوں میں اہل بیت کی بے کسی و مظلومی کے تصورات نے دبیر کے ذہن کی دوسری رَو کو آگے بڑھایا نتیجے میں یہ دونوں

روئیں متصادم ہوکر واقعے کو بگاڑ بیٹھیں۔ یہی ان کا جذبۂ مذہبی یا گہری مذہبیت ہے جس کی گرفت میں آکر وہ اپنے شعری مرقعوں میں کوئی خاص رنگ بھرنے میں ناکام ہوجاتے ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو۔ مختار کو جب اس مظلوم کا حال معلوم ہوا تو

مختار نے لباس منگائے بصد بکا ٹوپی تو سر پہ کرتا گلے میں پنھا دیا
وہ بولا ہے کوئی جو اسیر بلا نہیں
مختار میری ماں کے بھی سر پر ردا نہیں

مختار نے دراہم و خلعت منگا دیا سیّد نے چھوٹا ہاتھ دعا کو اٹھا دیا
مختار کو یہ مژدہ بھی ہنس کر سنا دیا رتبہ تجھے خدا نے نہایت بڑا دیا
بن تیرے شہ نہ گلشن جنت میں جائیں گے
حلّہ بہشت کا تجھے حیدر پنھائیں گے

مختار نے کہا کہ طلب کچھ تو اور کر بولا دکھا کے قاتل مسلم کو وہ پسر
اب ہے یہ آرزو کہ ہمیں کاٹیں اس کا سر اک نیمچہ منگا کے دیا اس نے جلد تر
فاقوں سے گو نحیف بہت وہ یتیم تھا
اک نیمچہ جو مارا تو قاتل دو نیم تھا

ان بندوں کو پڑھیے کہیں کسی شعری رَو کا احساس نہیں ہوتا پورے مرثیے کا یہی حال ہے دبیر وزن اور قافیے کے لیے نہ صرف الفاظ بلکہ مصرعے تک بے ضرورت استعمال کرجاتے ہیں۔ پہلے دونوں مصرعے ملاحظہ ہوں، مختار نے لباس منگایا تو اس واقعے کو شعر کا آہنگ دینے کے لیے "بصد بکا" کی ترکیب استعمال کرنی پڑی حالاں کہ بے ضرورت ہے۔ اس کے علاوہ لباس منگانے کا واقعہ اسی مصرعے میں مکمل ہو جاتا ہے اس کے بعد اس اظہار کی کوئی ضرورت ہی نہ تھی کہ "ٹوپی تو سر پہ کرتا گلے میں پنھا دیا۔" آگے اس واقعہ کو جس طرح ترقی دی ہے اس سے واقعہ نگاری بری طرح ناکام ہوگئی ہے۔ یہاں دبیر نے انتقام کے جس جذبے کو اپنے کردار سے منسوب کیا ہے وہ اہل بیت کی شان کے خلاف ہے۔ اک طفل بے پدر، جو فاقہ زدہ ہے وہ اپنی فاقہ زدگی میں انتقام کے جس

جذبے کا اظہار کرتا ہے اس سے شخصیت کا کوئی مثبت تصور قائم نہیں ہوتا۔ دبیر اگر قاتلِ مسلم کو مختار کے ہاتھ سے قتل کراتے تو زیادہ مناسب رہتا۔ لیکن وہ خود چونکہ ایک جذبۂ مذہبی کے قابو میں تھے اور دشمن سے انتقام اس جذبے کا اثر تھا اس لیے وہ کردار کی شخصیت واقعے کی نوعیت اور اس کے تاثر پر کوئی توجہ نہ دے سکے نتیجہ یہ کہ واقعہ ناکام ہوگیا۔

دبیر کے کلام سے واقعہ نگاری کی یہ وہ مثالیں تھیں جن کا تعلق مستقل روایات سے ہے یہاں شاعر کے پاس خام مواد پہلے سے موجود ہوتا ہے اس خام مواد کو شاعر اپنے تخیّل پر ڈھال کر پیش کرتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر واقعات کی نوعی تقسیم کر چکے ہیں اس کے مطابق مرثیوں میں وہ واقعات بھی ملتے ہیں جو خود مستقل روایت کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ضمنی واردات ہوتی ہیں جو واقعے کی تکمیل میں مدد دیتی ہیں۔ مثلاً سفر کی تیاری، رخصت بیمار کی مزاج پرسی اور پردے کا اہتمام وغیرہ۔ دبیر کے یہاں اس طرح کا ایک واقعہ ملاحظہ ہو۔ حسین مکّے سے روانگی کا ارادہ کرتے ہیں تو عبداللہ ابن جعفر (جناب زینب کے شوہر) ان کو اس ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ اس کوشش میں کامیاب نہیں ہوتے لہٰذا حسین کا قافلہ روانہ ہوجاتا ہے۔ امام حسین کی بہن زینب ان کے ہمراہ ہیں مگر فرزندانِ زینب (عون و محمد) قافلے میں شریک نہیں ہیں۔ ماں کو گمان ہوتا ہے کہ شاید باپ کی محبت نے ماموں کا ساتھ دینے سے روک لیا ہے لیکن کچھ دیر بعد عون و محمد قافلے میں واپس آجاتے ہیں۔ اس وقت جناب زینب ان کو جس انداز میں تہدید کرتی ہیں اس کو دبیر نے بڑی بلاغت سے نظم کیا ہے[1]

کیا کام تھا کیوں آئے یہاں کس لیے آئے
کچھ اب تو بہت باپ سے اخلاص بڑھائے
جاؤ وہیں سائے میں پدر تم کو بٹھائے
یاں چلتی ہے لُو پھول سا منھ تو نس نہ جائے

اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں
اے تو سہی مر جاؤں تمھیں شیر نہ بخشوں

۱ـ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۶ (قرآں سے فضیلت دُرِ مرجاں کی عیاں ہے)

یہ لو ہے مرے بھائی کے بچوں کے لیے ہائے — جو کچھ ہے سو بابا ہے یہاں کس لیے آئے
پھر جاؤ وہیں باپ کہیں سائے میں بٹھلائے — یاں دھوپ ہے منھ خشک نہ ہو رنگ نہ سنولائے

گرمی کے سفر کا تمھیں اندیشہ و غم ہے
سچ بھی ہے کہ سن اصغرِ ششش ماہہ سے کم ہے

کیا ماں کو یہ سمجھے کہ ہے محتاج ہماری — اکبر جیسے پروا بھی نہیں مجھ کو تمھاری
گھر بھائی کا آباد رکھے خالقِ باری — بس خیر یہیں تک تھی یہ سب واسطہ داری

اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں
اے تو بھی مر جاؤں تمھیں شیر نہ بخشوں

دبیر نے یہ بند بڑی بلاغت سے نظم کیے ہیں لیکن اس بلاغت کی داد دینے کے لیے یہ ضروری ہے کہ قاری جناب زینب کی شخصیت، شوہر سے ان کے تعلقات، حسین کی مذہبی حیثیت نیز ان تمام مقامات سے واقف ہو جہاں جہاں یہ واقعہ رونما ہوتا ہے۔ اس تمام پس منظر کو سمجھے بغیر عون و محمد کی طرف جناب زینب کے رویتے کی توجیہہ قاری کے لیے دشوار ہوگی۔

جناب زینب کے لیے اگر کوئی عزیز ترین شے دنیا میں ہے تو وہ بھائی کی ذات اور بھائی کی اولاد ہے۔ اس تعلق کے لیے انھوں نے اپنی اولاد کو بھی قربان کر دیا۔ لہٰذا مکّے سے روانگی کے وقت جب شوہر نے ان کو روکنے کی کوشش کی تو انھوں نے بھائی کی رفاقت کو چھوڑنا گوارا نہ کیا۔ اور جب قافلہ روانہ ہوا تو انھیں بیٹوں کی گم شدگی کی خبر ملی۔ وسواس پیدا ہوا کہ شاید باپ کی محبت میں میرے بھائی سے بے وفائی کر گئے۔ اس تناظر میں جناب زینب کی گفتگو پر غور کیجیے تو واقعہ نگاری کا حسن نظر آئے گا۔ یہاں جناب زینب کی شخصیت اور ان کے جذبات کی جتنی بھرپور ترجمانی کی گئی ہے اور طعن آمیز اندازِ گفتگو کو جس کامیابی سے پیش کیا ہے وہ قابلِ داد ہے۔ خصوصًا یہ ٹیپ

گرمی کے سفر کا تمھیں اندیشہ و غم ہے
سچ بھی ہے کہ سن اصغرِ ششش ماہہ سے کم ہے

ایک موقعہ پر رخصت کا واقعہ ملاحظہ ہو۔ امام حسین اہل مدینہ سے وداع ہو رہے ہیں کہ ہم اب قتل ہونے جاتے ہیں :۔

کہہ چکے اہلِ وطن سے جو یہ شاہ دوسرا — حسرت ویاس سے وہ سب ہوئے مشغول بکا[1]
آکے یہ حضرت عباس نے حضرت سے کہا — اونٹ اسباب کے تیار ہیں اب حکم ہے کیا

کوچ حضرت کا مدینے سے جو سُن پایا ہے
اس گھڑی فاطمہ بیمار کو غش آیا ہے

یہ سُن کر حسین گھر میں آتے ہیں اور جناب صغرا کو ہوش میں لانے کی تدبیر کرتے ہیں۔

دختر بنت نبی ہوش میں آئی ناگاہ — زینب خستہ لگی کہنے کہ شکر اے اللہ
بانو سمجھانے لگی بیٹھ کے با نالہ و آہ — واری بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ

بات کہنے میں یہ غم دل کے نکل جائیں گے
تم کو صحت بھی نہ ہو گی کہ ہم آجائیں گے

زینب خستہ جگر نے یہ کیا اس سے بیاں — اتنا بے صبر کوئی ہوتا ہے اے راحت جاں
مان تو ماں کا سخن تجھ پہ پھوپھی قرباں — فضل اللہ سے ہو جائے گی مشکل آساں

جسم میں تیرے نہیں نام توانائی کا
ہم کو کیا غم نہیں صغرا تری تنہائی کا

واقعہ نگاری میں جن امور کا لحاظ چاہیے ان میں یہ بھی ہے کہ شاعر کوئی ایسی بات نہ بیان کرے جو قاری کو چونکا دینے والی ہو، یا اس کے تجربات و مشاہدات کے لیے اجنبی ہو۔ روز مرہ کے معاشرتی امور میں جس قسم کے واقعات پیش آتے ہیں اور افراد واقعہ کے جو طور طریق اور انداز کلام ہوتے ہیں۔ واقعہ نگاری میں ان کا عکس جھلکنا چاہیے۔ اس معیار پر اگر مندرجہ بالا بندوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں واقعہ نگاری کی ایک اچھی مثال سامنے آتی ہے۔ امام حسین دوست احباب سے مصروفِ ملاقات ہیں کہ جناب عباس اور علی اکبر آتے ہیں کہ سواریاں تیار ہیں مگر بیمار صغرا کو روانگی کی خبر سنکر غش آگیا ہے۔ اس پر جناب

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۰ (سفرِ مرگ کی جب شاہ نے تیاری کی)

حسین گھر میں آتے ہیں اور صغرا کو ہوش میں لانے کی تدبیر کرتے ہیں۔ واقعے کی یہ نوعیت عام تجربے و مشاہدے کے لیے اجنبی نہیں ہے۔ اس کے بعد جناب صغرا کے ہوش میں آنے پر "زینب خستہ لگی کہنے کہ شکر اے اللہ" یہ مصرعہ نہ صرف واقعے کی کیفیت کو نمایاں کر رہا ہے بلکہ اس تشویش ناک موقعہ پر ان کے اضطرار کے بعد جذبات کے اس سکون کو بھی واضح کرتا ہے جو صغرا کے ہوش میں آنے پر جناب زینب کو حاصل ہوا ہے۔ اسی کے ساتھ جناب بانو کی گفتگو "واری بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ۔" یا " بات کہنے میں یہ غم دل کے نکل جائیں گے۔" یہ مصرعے نسوانی انداز کلام کی بہترین مثال ہیں۔ دراصل واقعہ نگاری میں فطرت کا رنگ اسی وقت جھلکتا ہے جب افراد واقعہ کی اندرونی کیفیات اور ان کے جذبات کی بھرپور ترجمانی کی جائے چنانچہ یہاں جناب بانو کی گفتگو اتنی برمحل ہے کہ قاری کے اپنے تجربات سمٹ کر سامنے آجاتے ہیں۔ اس گفتگو کا جناب صغرا پر جو اثر ہوا ہے اس سے ان کی اس مزاجی کیفیت کا پتہ چلتا ہے جسے بیماری اور عزیزوں سے جدائی کا ردِ عمل کہنا چاہیے۔ صغرا امام حسین سے فرماتی ہیں؛

آپ کہیے نہ یہ غم مجھ سے سہا جائے گا
جی مرا جائے گا ان لوگوں کا کیا جائے گا

اوپر کے تینوں بندوں کو بغور پڑھنے کے بعد اس شعر کی خوبی کا پتہ چلتا ہے۔ اس پورے واقعے میں شاعر نے امام حسین کی شخصیت کو پس منظر میں رکھا ہے اور جو شخصیتیں سامنے آئی ہیں وہ جناب زینب اور بانو ہیں لیکن اوپر کے شعر میں صرف اس مصرعے نے " آپ کہیے نہ یہ غم مجھ سے سہا جائے گا۔" حسین کی شخصیت کا ایک بھرپور تصور قاری کے ذہن میں پیدا کر دیا ہے اور یہ احساس جگا دیا ہے کہ اس واقعے میں حسین ہی کی شخصیت سب سے زیادہ اہم ہے۔

واقعے کی اس بلاغت سے قطع نظر دبیر زبان اور فن کی خامی پر قابو نہ پا سکے نسوانی مکالمے اور ان کی نفسیاتی دروں بینی دبیر کی خصوصیت ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ عمل و ردِ عمل کے اظہار میں گہرے مشاہدے کا پتہ دیتے ہیں لیکن ایک مخصوص شعری غلبے کے ماتحت واقعے کے سیاق و سباق کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ جناب بانو کے یہ مکالمے

وارثی بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ
تم کو صحت بھی نہ ہوگی کہ ہم آجائیں گے

ترتیب واقعات سے دبیر کی بے توجہی کا پتہ دیتے ہیں۔ دوسری طرف زبان کے تعلق سے بے مصرف الفاظ کا استعمال بھی دبیر کی خصوصیت ہے چنانچہ "دختر بنت نبی ہوش میں آئی ناگاہ"۔ "بانو سمجھانے لگی بیٹھ کے بانالۂ وآہ"۔ ان دونوں مصرعوں میں خط کشیدہ حصے کسی معنوی کیفیت میں اضافہ کرنے کے بجائے وزن کو پورا کر رہے ہیں۔ یہ فن کی خامی ہے

ایک مرثیے میں اہل بیت کا قافلہ کربلا میں وارد ہوتا ہے۔ جناب زینب محمل سے اتر کر خیمے میں آتی ہیں اس وقت ان کے لیے پردے کا جو اہتمام ہوتا ہے اس واقعے کو دبیر نے جس بلاغت سے نظم کیا ہے وہ ملاحظہ ہو:۔[1]

آواز دورباش کا ناگاہ غل ہوا | اور خیمے میں اترنے لگی آل مصطفےٰؐ
ڈیوڑھی سے پھر کجاوۂ زینب جوں ہی لگا | خود اہتمام کرنے لگے شاہِ کربلا
رو کی قنات قاسم و اکبر نے آن کر
عباس گرد پھرنے لگے نیزہ تان کر

درباں عصا اٹھا کے بڑھے جانب یسار | دہنی طرف نقیب گئے باندھ کر قطار
آآ کے در پہ لونڈیاں چلّائیں بار بار | آئے ادھر سے اب نہ کوئی جائے ہوشیار
آواز غیر سن کے وہ اندیشہ کرتی ہے
آہستہ بولو دختر زہرا اترتی ہے

عفت کے جتنے مرتبے خیر النسا نے پائے | وہ ماں کے بعد دختر مشکل کشا نے پائے
ہاں ہاں مسافرو نہ کوئی غل مچانے پائے | ناقے پہ بیٹھ کر نہ ادھر کوئی آنے پائے
حسن ادب یہی ہے کہ حق کو پسند ہو
وہ بیٹھ جائے جس کا کہ قامت بلند ہو

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۴ (کرسی نشین عرشِ منوّر حسین ہے)

ان بندوں کو پڑھیے اور جزئیات پر غور کیجیے۔ عام قاعدہ ہے کہ عورتوں کی سواری دروازے کے قریب لائی جاتی ہے۔ "ڈیوڑھی سے پھر کجاوۂ زینب جوں ہی لگا" اس مصرعے کے بعد پہلے بند کا چوتھا مصرعہ اور ٹیپ پڑھ جائیے۔ نیز امام حسین، قاسم واکبر اور جناب عباس کی شخصیتوں کا لحاظ کیجیے تو واقعے کی بلاغت خود بخود کھلنے لگے گی۔ امام حسین قافلے میں سب سے بزرگ شخصیت ہیں اور انتظام اس وقت تک خوش اسلوب نہیں ہو سکتا جب تک کوئی بزرگ نگراں نہ ہو۔ اس کے بعد پردے کی قنات روکنے کے لیے ظاہر ہے افرادِ خانہ ہی مناسب حال ہیں چوں کہ قناتوں کا اہتمام پردے میں سب سے زیادہ قریبی مقام ہوتا ہے لہٰذا قاسم واکبر کے علاوہ اور کوئی اس کام کے لیے مناسب نہیں ہو سکتا۔ "روکی قنات قاسم واکبر نے آن کر" پھر جناب عباس سے زیادہ کون جری اور بہادر ہے جو نیزہ تان کر گرد و پیش کی نگرانی کر سکے۔ ان چاروں شخصیتوں کے جو منصب یہاں بیان ہوئے ہیں اس سے ان کے کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں جس نے واقعے میں محاکات کا حسن پیدا کر دیا ہے دوسرے بند میں دربانوں اور نقیبوں کو ان کی حیثیت کے پیش نظر قناتوں سے دور ہی رکھا ہے جو مناسب حال ہے۔ تیسرے بند کی ٹیپ شاعری کا ایک اچھا نمونہ ہے

حسنِ ادب یہی ہے کہ حق کو پسند ہو
وہ بیٹھ جائے جس کا کہ قامت بلند ہو

لیکن مولانا شبلی نے دبیر پر تنقید کا ایسا حق ادا کیا ہے کہ انھیں یہاں بھی بلاغت نظر نہ آئی۔[1]

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ دبیر واقعہ نگاری میں کہیں کامیاب اور کہیں

۱۔ موازنۂ انیس و دبیر ص ۳۱۹

ناکام ہیں۔ وہ کامیاب کہاں اور ناکام کہاں ہیں؟ نیز کن اسباب وعلل کے ماتحت؟ یہ اس پر گفتگو کرنے کے لیے ہم نے دبیر کی واقعہ نگاری کو دو خانوں میں بانٹا ہے یعنی ایک تو وہ واقعات جو مستقل روایت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان روایات کے بیان میں دبیر بہ حیثیت شاعر ناکام رہے ہیں۔ یہاں وہ واقعات کو فطرت کے رنگ میں نہیں بلکہ اپنی عقیدت کے رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ عام حالات میں یہ عقیدت شاعر اور اس کے مخاطبین کے درمیان مشترک ہوتی ہے۔ یہ اشتراک شاعر کو واقعے کی نفسیات اور اس کے جزئیات پر توجہ دینے میں مانع آتا ہے اس لیے یہاں شاعر کا رویّہ شعری کم اور مذہبی زیادہ ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ واقعے کی نوعیت کچھ بھی سہی واقعہ شاعر اور مخاطب دونوں کے نزدیک بہرحال تسلیم شدہ ہوتا ہے اس لیے شاعر بآسانی اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کرلیتا ہے۔ واقعہ نگاری کی یہ نوعیت دبیر کے ابتدائی عہد سے مخصوص ہے، لیکن عہد ارتقا میں اس کے آثار برابر ملتے ہیں۔

دوسری تقسیم میں وہ واقعات آتے ہیں جو از روئے سلسلہ وقتی طور پر ظہور میں آتے ہیں۔ یہ کسی مستقل بالذات واقعے میں ذیلی کڑیوں کی حیثیت رکھتے ہیں نیز عارضی و ضمنی کیفیات کو واضح کرتے ہیں۔ یہ کیفیات خود تو ختم ہوجاتی ہیں لیکن واقعے کو مکمل کرجاتی ہیں۔ ایسے واقعات کے بیان میں دبیر اکثر کامیاب نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ کہ ایسے واقعات کا شاعر کے ذہن میں پہلے سے کوئی مذہبی تصور نہیں ہوتا اسے بہت کچھ اپنے تجربے اور مشاہدے سے کام لینا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ واقعات خالص معاشرتی پس منظر میں پیش کیے گئے ہیں جہاں عام طور سے نسوانی کرداروں کا عمل زیادہ نظر آتا ہے اور نسوانی جذبات واحساسات کی ترجمانی اور اس واسطے سے معاشرے کی عکاسی دبیر کی خصوصیت ہے۔ اس پر بھی فن کے تکنیکی آداب کے لحاظ میں وہ عام طور پر ناکام رہے ہیں۔

کردار نگاری

کردار نگاری ایک بڑا دشوار گزار مرحلہ ہے۔ اس مرحلے کو سر کرنے کے لیے نفسیاتی درک و بصیرت نیز وسیع تجربے اور مشاہدے کے علاوہ بیان میں ایک گٹھے ہوئے منطقی ربط و تسلسل کی ضرورت پیش آتی ہے شاعر جتنا زیادہ فطرت کا اداشناس ہوگا اتنا ہی وہ کردار نگاری میں کامیاب ہو سکے گا۔ انسانی افعال محدود نہیں ہیں بلکہ زندگی جتنی لامحدود و بے کراں ہے اس کے مظاہر بھی اسی طرح لامحدود ہیں۔ لیکن کسی ادب میں ان لامحدود مظاہر کو پیش نہیں کیا جاتا۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی کی قدریں آفاقی ہیں تاہم یہ قدریں جغرافیائی اور سماجی تبدیلی کے ساتھ اپنی پہچان بدل لیتی ہیں اور وہ کردار جو زندگی کے نمائندے ہوتے ہیں سماج کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ثبوت خود مرثیے کے کردار ہیں۔ یہ کردار زندگی کے بہت بڑے نمائندے ہیں لیکن ان کا تعلق سرزمین عرب سے ہے۔ دوسری طرف ہندوستانی مرثیہ نگار ہے جو ان کرداروں کا ہم مذہب ہے نیز یہ کردار اس کے معتقدات کا حصہ ہیں وہ عرب کی سیاسی و سماجی تاریخ سے واقف ہے عربی زبان و ادب اور قدروں کی گہری چھاپ اس کے افکار و نظریات پر پڑی ہے۔ اس کے علی الرغم جب وہ ان کرداروں کو اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے تو یہ خالص ہندوستانی کردار ہوتے ہیں جو حقیقتاً ان کا فطری انداز ہے۔ البتہ یہ فطری انداز بھی بڑا پیچیدہ عمل ہے۔ اس عمل کو پیش کرنے کے لیے کرداروں کی نوعیت، موقع و محل کے تقاضے، نفسیاتی و جذباتی عمل و رد عمل کا گہرا شعور درکار ہے جو وسیع تجربے اور عمیق مشاہدے کے بغیر حاصل نہیں ہوتا۔

ایک شاعر کردار نگاری کا فرض ادا کرنے کے لیے صرف ان واقعات ہی کو پیش نظر نہیں رکھتا جو فی الواقع ظہور میں آئے ہوں بلکہ وہاں عمل پیرا مخصوص و متعین نفسیاتی جزئیات پر بھی اس کی نظر ہوتی ہے۔ اس لیے کہ یہ نفسیاتی جزئیات ہی ہوتی ہیں جو کسی کردار کے خدوخال کو نمایاں کرکے اس کی شخصیت کو ایک پہچان عطا کرتی ہیں۔ انھیں جزئیات کے سہارے وہ اپنے کرداروں کے عمل و رد عمل کی توجیہہ کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ صرف مجرد افعال و اعمال ہی سے بحث نہیں کرتا بلکہ ان کے

پس پردہ جو کردار کے احساسات و جذبات پوشیدہ ہوتے ہیں ان کا ادراک کرتا ہے اور پھر ان کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ کردار کی حقیقی شخصیت سامنے آجاتی ہے۔

اردو مرثیوں میں مختلف النوع کردار پلئے جاتے ہیں جن میں عورت مرد، بوڑھا، بچا، جوان، آقا، غلام، ماں باپ، بہن بھائی، اولاد، دوست، دشمن اور مختلف احباب موقع و محل کے مطابق سامنے آتے ہیں اور عام معاشرتی زندگی کے ایسے خاکے پیش کرتے ہیں جن میں رنگ بھرنے کے لیے شاعر کو فن کارانہ چابک دستی کے علاوہ ہر کردار کے لیے اس کے مخصوص رنگ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے کردار نگاری میں کامیابی اسی انتخاب پر منحصر ہے۔

لیکن اردو مرثیوں میں کرداروں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک زبردست ذہنی کش مکش سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے اس کش مکش کا سامنا ہر اس ادب میں ہو سکتا ہے جس کی تخلیق مذہبی عقائد کے پیش نظر کی گئی ہو۔ ہر قوم میں پیشوایانِ دین کا ایک مخصوص تصور ہوتا ہے یہ تصور ان شخصیتوں کو دنیا کے دوسرے افراد سے ممیز و معلیٰ کرتا ہے ادب میں ان شخصیتوں کو پیش کرنا بھی اس تصور کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لیے ادیب جب ان کرداروں کو پیش کرتا ہے تو اپنی عقیدت میں گو وہ دنیا کی سب سے بڑی صداقت کو پیش کر رہا ہوتا ہے لیکن عملاً وہ ایک ایسی مذہبی صداقت کو پیش کرتا ہے جو مذہب کی تبدیلی کے ساتھ خود بھی تبدیل ہو جاتی ہے نتیجے میں وہ صداقتِ عامّہ جو کردار نگاری کی خصوصیت ہونی چاہیے ان کرداروں سے نہیں جھلک پاتی۔ مرثیے کے کردار بھی ایسے ہی کردار ہیں جو ایک مخصوص مذہبی صداقت کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس ذہنی کش مکش کا باعث بنتے ہیں جس کا حوالہ اس جملۂ معترضہ سے قبل دیا گیا۔ یعنی مرثیوں کے کردار ایک طرف تو زمین آسمان کی رفعتوں اور ماورائی قوتوں کے حامل ہیں دوسری طرف عام بشری تقاضوں کے تابع ہوتے ہوئے بیکسی و مظلومی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ مذہبی شاعری میں ایسا ہونا ممکن ہے لیکن اس امکان کو پیش کرنے کے لیے منطقی ربط و تسلسل کے علاوہ ڈرامے کی تکنک سے کام لینے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ڈراما تصادم سے وجود میں آتا ہے یہ تصادم دو کرداروں کے درمیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک ہی کردار کے مختلف پہلوؤں سے بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ عام حالات میں تو ایک ہی کردار کے مختلف پہلو مختلف نفسیاتی مظاہر ہو سکتے ہیں۔ لیکن مذہبی کرداروں میں ماورائی قوتوں کا عمل اور ان کے بشری تقاضے ایسے متصادم واقعات ہیں کہ سلیقہ اور آہنگ پیدا کیا

جائے تو تخلیق بگڑ جاتی ہے۔ اس کے لیے بنیادی شرط ہے کہ ادیب اس تصادم میں خود غیر جانبدار رہے اور کرداروں کو ان کے حال پر چھوڑ دے ایسا نہ ہو کہ کرداروں کے اعمال واقوال سے خود ادیب کے اعمال واقوال کا رنگ جھلکنے لگے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے لکھا ہے:۔

آپ کا ہر کردار جب شعر میں اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرعہ ویسا ہونا چاہیے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔ اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کیے جا رہے ہوں تو اسٹیج پر آنے والا ہر کردار یہ اثر نہ پیدا ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے[1]۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ہر شخص کا کردار اس کی عمر، مرتبہ اور ماحول کے اعتبار سے دوسروں سے مختلف ہوتا ہے اس اختلاف کو ملحوظ رکھنا کردار نگاری کی شرائط میں داخل ہے تاکہ ان کی پہچان نہ بگڑنے پائے۔ اس لیے کہ جہاں پہچان ختم ہو جاتی ہے کردار خود بھی ختم ہو جاتا ہے یا پہچان نامکمل رہتی ہے تو کردار بھی نامکمل رہتا ہے۔ مولانا شبلی لکھتے ہیں:۔

شاعر کا کمال یہ ہے کہ جس شخص کا بیان کرے اس کے تمام امتیازی خصوصیات کو قائم رکھے۔ بچے کا بیان اس طرح کرنا چاہیے کہ اس کی بات بات میں بچپن کی ادائیں پائی جائیں۔ نوکر کا واقعہ لکھا جائے تو گو یہ نہ معلوم ہو کہ شاعر بالقصد اس کے نوکر ہونے کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ تاہم اس کے اخلاق و عادات، بول چال، طرز، انداز سے نوکری اور محکومی کی بو آتی ہو۔ ایک شریف کا بیان ہو تو سخت سے سخت حوادث میں مبتلا ہونے پر بھی اس کی شرافت کے جوہر نظر آئیں[2]۔

آگے لکھتے ہیں:۔

......اس کا لحاظ نہایت ضروری ہے کہ ہر شخص کا ایک خاص کیریکٹر قائم کیا جائے اور جہاں کہیں اس شخص کا ذکر آئے یہ کیریکٹر بدلنے نہ پائے۔ کم سے کم ایسی کوئی بات نظر نہ آئے جو قائم کردہ کیریکٹر کے خلاف ہو[3]۔

اگر ہم کسی ایک مرثیے کا بحیثیت اکائی مطالعہ کریں تو مولانا شبلی کی یہ شرط قابل عمل ہے۔ یہاں یہ اعتراض

۱۔ بحوالہ 'ایلیٹ کے مضامین' ص ۱۰۱ ۲-۳۔ شعر العجم جلد ۴ ص ۲۲۱

ہوسکتا ہے کہ ہر مرثیہ جب ایک منفرد اکائی ہے تو اس شرط کے قابل عمل ہونے پر کیوں سوال پیدا ہوتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کسی ایک مرثیے میں کردار اپنی مکمل پہچان کے ساتھ سامنے نہیں آتے اور نہ ایک مرثیہ کسی مرثیہ نگار کے کلام کا مکمل مطالعہ ہو سکتا ہے۔ جب کہ ایک مثنوی کسی شاعر کے مقام کا تعین کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس لیے اگر مرثیوں کا مجموعی مطالعہ کیا جائے تو باوجود اس امر کے کہ مرثیوں کے واقعات و کردار بدلتے نہیں ان کے اعمال میں فرق ہو جاتا ہے جس سے ان کی شکلیں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔

اس پر بھی مرثیے کے کرداروں کو آسانی سے دو خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ خاص طور پر مرزا دبیر کے یہاں یہ تقسیم بہت زیادہ آسان ہے۔ یعنی ایک تو وہ کردار جو عقیدت کے تراشے ہوئے ایسے پیکر ہیں جہاں کسی منطقی استدلال و استنباط کا گزر ممکن نہیں ہے۔ ان کرداروں سے دلچسپی اسی وقت ہو سکتی ہے جب ان سے ایک مذہبی لگاؤ بھی ہو۔ یہاں مرثیوں کے کردار خاصے محدود ہو کر رہ جاتے ہیں ہر مذہب میں بزرگان دین کا جو ایک خاص تصور ہوتا ہے وہ اہل مذہب کے درمیان ایک مشترک حیثیت رکھتا ہے لیکن اس اشتراک کے علاوہ یہ بزرگانِ دین ہر فرد کی عقیدت کے ساتھ ایک خاص تعلق بھی رکھتے ہیں۔ اس تعلق میں جب بقدر ذہنی افتاد ایک غلو بھی شامل ہو جاتا ہے تو ہر شخص کے یہاں ان کے تعینات مختلف ہو جاتے ہیں۔ ان تعینات کے زیر اثر شاعر کردار نگاری کے بجائے اپنی ذہنی افتاد کا اظہار زیادہ کرتا ہے جس سے کردار کی اصل شخصیت مذہبی لبادۂ رائی میں پوشیدہ ہو جاتی ہے۔ مرزا دبیر کے مرثیوں میں جو اکثر خلاف قیاس واقعات نظر آتے ہیں اس کی ایک وجہ یہی مذہبی عقیدت ہے جہاں شاعر کو کسی احتساب کا ڈر نہیں ہوتا۔ موضوع چوں کہ مدح اہل بیت ہے اس لیے یہاں ہر مبالغہ جائز ہے۔ اس جواز کے باوصف مبالغے کو غلو یا اغراق میں تبدیل نہیں ہونا چاہیے تاکہ امکان سے رشتہ برقرار رہے۔ اس لیے کہ مرثیوں کے کردار کسی واقعے کے وہ افراد بھی ہیں جو سماجی قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کرداروں کی یہ دوسری حیثیت ہے۔ ان دونوں حیثیتوں کے درمیان ایک مناسب ترتیب اور سلسلہ ہونا چاہیے تاکہ کردار کا ہر عمل اسے ایک مرکز کی طرف لے جاتا ہو اور وحدت کو قائم رکھنے میں مدد دیتا ہو۔

تنقید کے نقطۂ نظر سے کرداروں کی یہ دوسری حیثیت زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ اس حیثیت

میں یہ کردار عام ہندوستانی سوسائٹی کے زیر اثر نمودار ہوئے ہیں۔ ان کے اعمال و گفتار ہر چیز پر ہندوستانی سماج کی چھاپ پڑی ہوئی ہے۔ اس طرح یہ کردار مانوس ہو کر معاشرے کے ترجمان بن گئے ہیں۔ اس کے برعکس کرداروں کی سابقہ حیثیت صرف عقیدے کی ترجمان ہے۔ اس ترجمانی کے لیے دبیر نے کرداروں کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے وہ ان کرداروں میں کوئی جان پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ ملاحظہ ہو حسین کے بچپن کا زمانہ ہے سلمان فارسی از روئے امتحان آپ سے سوال کرتے ہیں کہ آپ کے والد کا سن و سال کیا ہے؟ اس پر حسین فرماتے ہیں :-

سلمان سنو رموزِ خداوندِ بے عدیل[1] ۔۔۔ گویا ہوا خوزادۂ میکال و جبرئیل
پیدا کیے پچاس ہزار آدمِ جلیل ۔۔۔ حق نے نجاتِ خلق کی ٹھیرائی یہ سبیل
اتنا ہی اک سے ایک میں باہم تھا فاصلہ
ہم ہم سے اور ان سے نہ اک دم تھا فاصلہ
اتنے ہی ہم تھے آدمِ پیشیں سے پیشتر ۔۔۔ تھا سن و سال آدم اوّل اسی قدر
پر آفتاب قدرت باری تھا جلوہ گر ۔۔۔ ساتھ ان کے ہم مدد کو رہے ہر مقام پر
ہم ان دنوں بھی عالم و دانا و بصیر تھے
روشن تھا سب کا حال کہ روشن ضمیر تھے

دبیر نے یہاں امام حسین کا جو کردار پیش کیا ہے وہ عقیدت کا تراشا ہوا ایسا پیکر ہے کہ جذبۂ مذہبی کے کام تو آ سکتا ہے لیکن کسی تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ واقعات کے نقطۂ نظر سے وہ کردار زیادہ دلچسپ ہوتے ہیں جو ارتقا پذیر ہوں۔ وہ کردار جو مکمل ہوں جیسا کہ زیر نظر بندوں میں امام حسین کا کردار ہے، جامد ہوتے ہیں اور عام طور پر ان کا تعلق مخصوص مذہبی عقیدوں سے ہوتا ہے اس لیے عام انسانی قدروں کے نمائندے نہیں ہوتے جس کی وجہ سے ان کرداروں کے ساتھ دلچسپی محدود ہو جاتی ہے۔ واقعے کا مطالعہ کیجیے تو دبیر اپنی مخصوص روش سے نہیں ہٹے ہیں۔ وہ امام حسین کا کردار پیش کرتے ہوئے اپنی عقیدت میں اتنے گم ہوئے کہ واقعے کے سیاق و سباق کو فراموش کر گئے۔ سلمان فارسی سوال کرتے ہیں "فرمائیے تو آپ کے والد کا کیا ہے سن؟" اس کے جواب میں حسین صرف اپنی ذات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ممکن ہے دبیر اس سوال کا جواب بالواسطہ دینا

چاہتے ہوں کہ جب ہم ازل سے ہیں تو ہمارے والد کے سن و سال کا کیا سوال پیدا ہوتا ہے۔
بہرحال کردار دلچسپ ہو یا نہ ہو اس سے دبیر کے عقائد پر ضرور روشنی پڑتی ہے۔ واضح طور پر یہ کردار عقیدۂ تجسیم (INCARNATION) کی پیداوار ہے۔ دبیر نے اپنے مرثیوں میں جگہ جگہ اس عقیدے کا اظہار کیا ہے اور جہاں جہاں انھوں نے اہل بیت کے فضائل و مراتب کا اظہار کیا ہے ان کے عقیدے کی چھاپ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ دبیر کے اس عقیدے کے ثبوت میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو! ایک موقع پر رسول خدا صلی اللہ علیہ وسلم اصحاب کرام کو مخاطب کر کے حضرت علی کو اپنا وصی مقرر کرتے ہیں اور ان کی تعریف اس طرح کرتے ہیں

یہ وہ ہے کہ کونین کو جس نے کیا ایجاد   بے چوب و ستوں خیمۂ گردوں کیا استاد[۱]
یہ قابض ارواح ہے یہ خالق اجساد   ناصر ہے رسولوں کا فرشتوں کا ہے استاد
کچھ سنتے ہو کیا حق علی جانب حق ہے
میں وصف علی کرتا ہوں حق کہتا ہے حق ہے

معراج میں حل عقدۂ مشکل ہوئے کیا کیا   جب مسجد اقصیٰ میں گیا بھائی کو دیکھا
ہر چرخ پر میں نے اسداللہ کو دیکھا   سب مجھ سے سوا تھے مرے بھائی کے شناسا
جز مدح علی شغل نہ تھا حور و ملک کا
بے نام علی در نہ کھلا ایک فلک کا

یہ بند دبیر کے عقیدۂ تجسیم پر دلیل کا حکم رکھتے ہیں لیکن دبیر نے اس عقیدہ کے اظہار میں کسی سلیقہ کا ثبوت نہ دے کر اس کردار میں ایک الجھاؤ پیدا کر دیا ہے ایک طرف تو دبیر حضرت علی کے بارے میں کہتے ہیں:۔

یہ وہ ہے کہ کونین کو جس نے کیا ایجاد   بے چوب و ستوں خیمۂ گردوں کیا استاد
اس طرح دبیر نے اس کردار کو الوہیت کا حامل قرار دیا ہے۔ لیکن دبیر اپنے کردار کے اس وصف کو اگر پہلے چاروں مصرعوں تک ہی محدود رکھتے تو اسے ان کے عقائد پر محمول کیا جا سکتا تھا اور خود کردار واضح اور مکمل ہوتا۔ لیکن دوسری طرف ٹیپ میں یہ کہہ کر

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱۱ مرثیہ نمبر ۲۷ [illegible]

کچھ سنتے ہو کیا حق علی جانب حق ہے
میں وصف علی کرتا ہوں حق کہتا ہے حق ہے

قاری کو اس گمان میں مبتلا کر دیا کہ حق (خدا) اور علی، ذات کی دو مختلف اکائیاں ہیں جس کی وجہ سے حضرت علی کے کردار میں ایک الجھاؤ پیدا ہو گیا۔ لیکن اس سے بھی بڑا الجھاؤ یہ ہے کہ دبیر حضرت علی کو الوہی صفات سے متصف کرنے کے بعد نائب رسول مقرر کر رہے ہیں جو مذکورہ مراتب کے بہت بعد کا درجہ ہے اور ایک عام قاری کے لیے خاصی الجھن کا سبب ہے۔ تجسیم کا عقیدہ اکثر مذاہب میں پایا جاتا ہے لیکن الوہیت سے متصف ہونے کے بعد نیابت کا شرف کردار کے اس تضاد کو پیش کرتا ہے جس کی طرف مولانا شبلی نے اشارہ کیا کہ "کم سے کم کوئی ایسی بات نہ آئے جو قائم کردہ کیریکٹر کے خلاف ہو"۔ کردار کے اس منطقی پہلو پر دبیر نے کوئی توجہ نہیں دی۔ یہ کردار اور الجھ جاتا ہے جب دبیر حضرت رسالت مآب کا یہ مکالمہ نظم کرتے ہیں:

کہتے ہو تم وصی کہو میرے وزیر کو
ہم تو خدا کہیں گے جناب امیر کو[1]

کرداروں کی اس مذہبی حیثیت سے قطع نظر ہم ان کا مطالعہ لکھنوی سماج کے پس منظر میں بھی کر سکتے ہیں۔ لکھنوی سماج کا تعارف ابتدائی ابواب میں دیا جا چکا ہے۔ یہ تعارف پیش کرتے ہوئے کہا گیا کہ داستانوں اور قصے کہانیوں کو لکھنوی سماج میں ایک خاص اہمیت حاصل تھی اور ان کے جامد کردار بادشاہ، شہزادے، جن، دیو اور پریاں عوام کے نزدیک یقین کا درجہ رکھتے تھے لہٰذا جب مرثیہ اس سماج کا ترجمان ہوا تو ان جامد اور فوق فطرت کرداروں کے بیان کا رخ مذہبی افراد کی طرف ہو گیا۔ لیکن فرق یہ پیدا ہوا کہ داستانوں اور قصے کہانیوں کے کردار تو صرف عوام کی فکر و نظر ہی کا حصہ تھے سماج کی عملی زندگی کے ترجمان نہ تھے جب کہ مرثیے کے کردار فکر و نظر کی ترجمانی کے علاوہ سماج کی عملی صورتوں کے بھی نمائندے بن گئے۔ اس طرح ان کرداروں میں وہ دوئی پیدا ہو گئی جس نے وحدت پر اثر ڈالا۔

بہر حال یہاں کردار نگاری کی وہ مثالیں پیش نظر ہیں جہاں کردار سماج کے نمائندے

۱۔ مرثیہ "ذرہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا" بحوالہ شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر ص ۲

بن کر سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے حُر کا کردار توجہ چاہتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مرثیوں میں سب سے زیادہ ارتقا پذیر یہی اک کردار ہے۔ اس کردار کا تعارف یہ ہے کہ حُر فوج یزید کا ایک افسر تھا اور کوفے کی راہ میں حسین کے قافلے کو روکنے پر مامور کیا گیا تھا لیکن حسین کے قافلے کو حُر کا لشکر اس حال میں ملا کہ سارا لشکر پیاس سے بے قرار تھا اور پانی کا کہیں نام و نشان نہ تھا۔ امام حسین کے لشکر میں پانی موجود تھا اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ حُر کا لشکر حسین سے مزاحم ہونے کے لیے آیا ہے انسانی ہمدردی اور مروت کے پیش نظر حسین نے حُر کے لشکر کو اپنے قافلے کا پانی پلا دیا۔ تقاضائے بشریت کے تحت حُر پر اس واقعے کا اثر ہوا اور عین معرکہ کربلا کے موقع پر حُر نے حسین کا ساتھ دینے کا فیصلہ کر لیا اور یزید کی فوج سے نکل کر حسین کے لشکر میں شامل ہو گیا۔ اس واقعے کو مرزا دبیر نے اکثر مرثیوں میں نظم کیا ہے۔ ایک مرثیے میں امام حسین عمر سعد کی فوج کے سامنے اتمام حجت کے لیے آتے ہیں اور صلح کی تقریر کر کے واپس جاتے ہیں۔

یہ کہہ کے اپنی فوج کی جانب پھرے امام ۔۔۔ واں مورچہ بڑھا کے بڑھی آگے فوج شام[1]
لشکر میں حر کا جسم لرزنے لگا تمام ۔۔۔ آقا کی باتیں سنتے ہی وہ ہو گیا غلام
آنے لگی بہشت کی نکہت دماغ میں
حوریں پکارنے لگیں جنت کے باغ میں

آنکھوں سے پردہ اٹھ گیا دیکھا یہ اس گھڑی ۔۔۔ فوج حسین عرش کے پہلو میں ہے کھڑی
قوم یزید قعر سقر میں نظر پڑی ۔۔۔ آتش کے طوق پہنے اور آتش کی ہتھکڑی
یوں تھرتھرا کے خاک پہ حُر یک بیک گرا
گویا زمیں پہ اپنی جگہ سے فلک گرا

آواز دی غلام کو آ جھ کو تھام لے ۔۔۔ مشکل کا وقت ہے شہ مرداں کا نام لے
دریا پہ چل سمند کی میرے لگام لے ۔۔۔ اللہ ان لعینوں سے جلد انتقام لے
درد اجدا مسیح سے یہ دردمند ہے
کیا جانے باب، توبہ کھلا ہے کہ بند ہے

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۱۵ (جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا)

مرزا دبیر اگر ایک اچھے فن کار ہوتے اور ان کو کردار نگاری پر قدرت حاصل ہوتی تو وہ اس کردار سے اچھا کام لے سکتے تھے جیسا کہ اوپر کہا گیا کہ اردو مرثیوں میں حرؔ ہی سب سے زیادہ ارتقا پذیر کردار ہے دبیر نے کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنے کے بجائے اسے ایک ماورائی کیفیت کے حوالے کر دیا ہے۔ وہ حر کی آنکھوں کے سامنے جنت و دوزخ کا ایسا نقشہ پیش کرتے ہیں جس کے زیر اثر حر ایک دم توبہ کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اس طرح دبیر نے خارج سے تبدیلی کے جو اسباب فراہم کیے ہیں اس سے کردار میں ارتقا کے بجائے قلب ماہیت کا اثر پیدا ہو گیا۔ یہ اثر اس گمان کو راہ دیتا ہے کہ اگر حرؔ کی آنکھوں سے پردہ نہ اٹھتا اور وہ جنت و دوزخ کا نظارا نہ کرتا تو شاید اس میں یہ تبدیلی واقع نہ ہوتی یا اگر اس صورت حال کا سامنا فوج یزید میں کسی کو بھی ہوتا تو اس میں یہی تبدیلی پیدا ہو سکتی تھی۔ یہاں شاعر نے کردار کی اندرونی کش مکش پر توجہ دینے کے بجائے اپنے مذہبی جذبات کے اظہار پر توجہ دی ہے۔ اس لیے کہ جنت و دوزخ کا جو منظر دبیر نے یہاں پیش کیا ہے وہ ان کا عقیدہ ہے اور ایک ذہنی مسئلہ ہے جس کی چھاپ ڈال کر کردار کے تشخّص کو مجروح کرنے کے علاوہ اس کے ماضی کو بھی دھندلا کر دیا ہے۔

فوج یزید میں حرؔ ہی وہ کردار ہے جس کا حسین کے حسنِ سلوک سے واسطہ پڑ چکا ہے اس لیے حسین کی صلح جویانہ تقریر کا حرؔ پر اثر انداز ہونا ایک قدرتی امر ہے لیکن دبیر نے اس سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا جس کی وجہ سے کردار کی اصل شخصیت ماورائیت کے دھندلکوں میں چھپ گئی۔ آگے ملاحظہ ہو حرؔ لشکر یزید سے نکل کر گھوڑے پہ سوار دریا پر آتا ہے تاکہ غسل توبہ کرے۔ گھوڑے کو پانی پلانا چاہتا ہے مگر گھوڑا پانی پینے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس پر:-

شاباش کہہ کے گھوڑے سے اترا وہ نامدار — کھولے سلح اتاری قبا تن سے ایک بار
دریائے معرفت ہوا دریا سے ہم کنار — غوطہ لگا کے ہو گیا بحرِ گنہ سے پار

نکلا تو غرق دوستیٔ پنج تن میں تھا
حرفِ گنہ نہ پھر کسی عضو بدن میں تھا

لیکن لباس کرنے لگا جب کہ زیب تن — اک ہاتھ واں ہوا سے ہوا آ کے شفق فگن
اس ہاتھ پر دھرا ہوا اجلا سا پیرہن — ہاتف نے دی صدا کہ مبارک پہن پہن

اب تو خدا کے ساتھ خدا تیرے ساتھ ہے
یہ حلۂ جناں ہے یہ حیدر کا ہاتھ ہے

دبیر کے ذہن پر ماورائیت اور فوق فطرت عناصر کا بہت گہرا غلبہ ہے۔ وہ جب اپنے ممدوحین کو پیش کرتے ہیں تو ان کے افعال و اعمال کو بشریت کی حدود سے بہت دور لے جاتے ہیں اور حالات و واقعات کے بیان سے ایسی فضا پیدا کر دیتے ہیں جس سے افسانوی رنگ جھلکنے لگتا ہے جو دراصل ان کے عہد کا اثر ہے۔ یہاں حر کا کردار کسی مثنوی یا داستان کا ایسا کردار ہے جو دریا میں غوطہ لگا کر قلبِ ماہیت کے بعد نکلا ہے

غوطہ لگا کے ہو گیا بحرِ گنہ سے پار
نکلا تو غرقِ دوستیٔ پنج تن میں تھا
حرفِ گنہ نہ پھر کسی عضوِ بدن میں تھا

حُر کے اس غسلِ توبہ کا نتیجہ یہ ہے کہ یہ کردار متحرک ہوتے ہوئے بھی اپنے ارتقا سے محروم ہو گیا ہے جب کہ اس کردار میں ارتقا کی بہت زیادہ گنجائش ہے۔ دبیر نے اس گنجائش سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا اور جہاں فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے وہاں یہ کردار کسی حد تک سنبھل بھی گیا ہے۔ ایک مرثیے میں عمر ابن سعد کے لشکر میں جنگ کی تیاری ہو رہی ہے۔ عمر حُر کو طلب کرتا ہے تاکہ وہی جنگ کا آغاز کرے لیکن حُر کا حال یہ ہے :-

حُر صبح سے علاحدہ کونے میں تھا کھڑا — انگشتِ حیف لب کے تلے اور یہ ندا[1]
اللہ توبہ آہ بڑی میں نے کی خطا — سید کو گھیر کر یہاں لایا غضب کیا
قتلِ حسین و قیدِ حرم یاں ثواب ہے
اک میری جان کے لیے کیا کیا عذاب ہے

حُر سے کہا برادر و فرزند نے یہ کیا — اے رستمِ زمانہ ہزاروں سے تو لڑا
ستر دو تن سے آج لرزتے ہیں دست و پا — حُر نے کہا دو خوف ہیں کانپوں نہ کیوں بھلا
یاں تو مقابلہ پسرِ مرتضےٰ کا ہے
اور اس کے بعد سامنا اک دن خدا کا ہے

۱- دفترِ ماتم جلد ۹ مرثیہ نمبر ۱ "(جب سرنگوں ہوا علمِ کہکشانِ شب)"

اب اپنی تم کہو کہ تمہارا ہے قصد کیا　　مجھ کو تو جان لو کہ میں شبیر سے ملا
بولا پسر کہ گھر کی تباہی سے ظاہرا　　فکر متاع و مال نہیں دے گا پھر خدا
ماں اور بہن کی قید کا دل کو خیال ہے
جب آبرو گئی تو پھر آنا محال ہے

حر بولا تجھ کو عقل سے بہرہ نہیں ذرا　　کیا پردہ تیری ماں کا ہے زینب سے بھی سوا
کبر اسے بھی بہن کی شرافت سوا ہے کیا　　نادان آج آل نبی ہوں گے بے ردا
ویراں جو خاندانِ رسالت پناہ ہو
اب گھر تباہ ہو تو بلا سے تباہ ہو

یہاں حر کے کردار میں جو اک نمایاں تبدیلی ہوئی ہے وہ خارجی اسباب کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ یہاں وہ اندرونی کش مکش اور نفسیاتی کیفیت نظر آتی ہے جو کسی ارتقا پذیر کردار کی خصوصیت ہوتی ہے یہاں نہ ماحول کی ماورائیت ہے نہ کردار کی مثالیت بلکہ حر کی یہ ذہنی کش مکش نمایاں ہے کہ ایک طرف تو ہزاروں کی فوج ہے جو ظلم پر آمادہ ہے دوسری طرف وہ بہتّر افراد ہیں جو بانیِ اسلام کے خویش و اقربا ہیں اس کش مکش کے پس منظر میں حسین کا وہ حسن سلوک ہے جس کا اسے ذاتی طور پر تجربہ ہوا ہے اس تجربے کی روشنی میں فوج عمر کا ساتھ دینا سراسر ظلم ہے۔ گویا حر شخصیت کے ارتقا کی بہت سی منازل طے کر کے یہاں تک پہونچا ہے "مجھ کو تو جان لو کہ میں شبیر سے ملا"۔ یہ مصرعہ حر کی شخصیت اور اس کے ارتقا کی ایک واضح تصویر پیش کرتا ہے۔

ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ حر کا کردار مرثیوں میں ایک متحرک اور ارتقا پذیر کردار ہے لیکن اس کردار کے واسطے سے اگر دبیر کی شاعری کا جائزہ لیں تو مایوسی ہوتی ہے کہ دبیر اس کردار کے ساتھ کوئی انصاف نہ کر سکے اس کا ایک سبب دبیر کے یہاں زبان و بیان کی ناکامی بھی ہو سکتی ہے۔ محولہ بالا دونوں مرثیے جن سے حر کے کردار کی مثالیں پیش کی گئیں جدید مرثیے ہیں اور دبیر کے عہد ارتقا کی تخلیق ہیں لیکن شاعری کا معیار خاصا مایوس کن ہے۔ دونوں مرثیوں میں جگہ جگہ زبان کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے بے ضرورت اور غیر فصیح الفاظ کا استعمال اور بے معنیٰ مبالغہ برابر دبیر کی خصوصیات ہیں مذکورہ بالا بندوں میں خط کشیدہ حصوں پر توجہ دی جا سکتی ہے۔

اس کے بعد حضرت عباسؑ کا کردار ملاحظہ ہو۔ آپ حضرت علی کے فرزند تھے اور امام حسین کے سوتیلے بھائیؑ۔ آپ کی والدہ کا خطاب "ام البنین" تھا۔ مرثیوں میں آپ کا کردار ایک بھائیؑ سے زیادہ ایک وفادار اور جاں نثار خادم کی حیثیت میں ابھرتا ہے۔ اس کردار کا دوسرا پہلو بہادری اور شجاعت ہے۔ دبیر نے اس وفاداری اور جاں سپاری کے پیش نظر اس کردار کو اس طرح پیش کیا ہے کہ بہت حد تک یہ کردار مثالی ہو گیا ہے۔ ملاحظہ ہو حضرت عباس کے لڑکپن کا زمانہ ہے:۔

کچھ ہوش سنبھالا تھا کہ تلوار سنبھالی   بابا کی بھی بھائیؑ کی بھی سرکار سنبھالی[1]

افضل یہ ہنر میں ہوے سب اہل ہنر سے   جس طرح قمر تاروں سے اور شمس قمر سے
ہمت میں گراں قدر تھے یہ جن و بشر سے   جس طرح گہر سنگ سے اور لعل گہر سے
یوں حُسن میں برتر تھے جوانانِ حَسیں سے
جس طرح نبی خلق سے اور عرش زمیں سے

یوں سنتے تھے ارشاد شہ ارض و سما کو   جس طرح سے جبریل امیں وحیٔ خدا کو
یوں دیکھتے تھے پیار سے شاہ شہدا کو   جیسے اسد اللہ رسول دوسرا کو
فاقوں میں وہ بھائیؑ کی زیارت کا مزا تھا
جو روزے میں قرآں کی تلاوت کا مزا تھا

فرماتی تھیں ماں پر تھیں کہ اے پسر زہرا   ہاں خدمت شبیر کے آداب ہیں کیا کیا
جا کر کسی محفل میں جو بیٹھا آقا   بیٹھوں میں دو زانو عقب سید والا
خدمت کو رہوں سامنے موجود کہ در پر
نعلین حضور آنکھوں پہ رکھوں کہ میں سر پر

دبیر کو امام حسین کے ساتھ جو عقیدت وارادت ہے یہ کردار اسی تناظر میں پیش کیا گیا ہے جو اپنی وفاداری اور جاں سپاری میں اتنا مکمل ہے کہ آگے کسی ارتقا کی گنجائش باقی نہیں ہے۔۔۔ "افضل یہ ہنر میں ہوے سب اہل ہنر سے"۔ "جس طرح قمر تاروں سے اور شمس قمر سے"۔ یہ دونوں مصرعے ایک مکمل کردار کو پیش کرتے ہیں۔ تیسرے بند میں حضرت عباس کے بچپن کو جس انداز میں پیش

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱۲ مرثیہ نمبر ۲۲ (سیف کا نمونہ مری شمشیر زبان ہے)

کیا گیا ہے اس سے ایک سوتیلے بھائی کا کردار تو نہیں البتہ ایک مثالی کردار سامنے آتا ہے۔ کردار کی اکملیت اور مثالیت کو پیش کرنے کے لیے جن تشبیہوں کا سہارا لیا گیا ہے وہ صرف ایک جذبۂ مذہبی کا اظہار ہے ان تشبیہوں میں کوئی شاعرانہ حسن نہیں ہے۔ ایک دوسری جگہ یہ کردار ملاحظہ ہو مدینے میں یزید کا پیغام آیا ہے کہ حسین سے بیعت لی جائے حاکم مدینہ ان کو طلب کرتا ہے۔[۱]

راضی برضا آیا ید اللہ کا جایا   عباس علی ساتھ تھے جس طرح کہ سایا[۱]
عاشق تھے بڑے بھائی کے شیدا بھی بڑے تھے
شمشیر و سپر باندھے ہوئے در پہ کھڑے تھے

مرثیوں میں حضرت عباس کا حقیقی کردار یہی ہے جو ان چار مصرعوں میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں حسین سے حضرت عباس کی رفاقت، جاں نثاری اور جرأت و بہادری، جو اس کردار کے اہم ترین پہلو ہیں، پوری طرح نمایاں ہو گئے ہیں۔ چوتھا مصرعہ "شمشیر و سپر باندھے ہوئے در پہ کھڑے تھے" حضرت عباس کی سپاہیانہ حیثیت کا غماز ہے اور اس پس منظر کا ترجمان ہے کہ حسین حاکم مدینہ سے گفتگو کرنے کے لیے گئے ہیں۔ مبادا صورت حال بگڑ جائے آپ نے اپنی حفاظت کا انتظام کر لیا ہے اس کام کے لیے حضرت عباس سے زیادہ مناسب اور موزوں کوئی دوسری شخصیت نہیں ہو سکتی۔ اس تناظر میں زیر نظر مصرعہ کردار کی شخصیت کا بھرپور ترجمان ہے۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو، حاکم مدینہ امام حسین کو یزید کا پیغام پڑھ کر سناتا ہے۔ آپ فرماتے ہیں کہ میں اس پیغام کا جواب کل دونگا لیکن مروان حاکم مدینہ کے کان میں کہتا ہے کہ حسین اس وقت نکل گئے تو پھر ہاتھ نہ آئیں گے اس پر حسین کو غصہ آتا ہے۔ تکرار ہو جاتی ہے۔ یہ تکرار حضرت عباس کے کانوں تک پہونچتی ہے۔

یہ سنتے ہی عباس علی کا نپتا آیا   خود بیٹھ گیا شہ کو قسم دے کے اٹھایا
مرواں کی طرف دیکھ کے غازی نے سنایا   ظالم مرے آقا کو تو کیوں طیش میں لایا
لے بھائی کے بدلے مری گردن تو جدا کر
لے بھیج دے عباس کو زنجیر پنھا کر

پہلے چار مصرعوں میں حضرت عباس کا جو کردار ہے اس کے مقابل اس بند میں یہ کردار ترقی

۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۳ (تقسیم وقار وزراذل کی جو خدا نے)

کے دوسرے درجے سے بہت آگے نکل گیا ہے اور اپنے جوشِ غضب میں امام حسین کی شخصیت پر غالب آگیا ہے۔ جب کہ وفادارانہ حیثیت کے پیشِ نظر اس کردار کا آہنگ امام حسین کے آہنگ کے مقابل ابھرنا نہیں چاہیے تھا چنانچہ یہ مصرع "خود بیٹھ گیا شہ کو قسم دے کے اٹھایا" کردار کے دلیرانہ جوش اور غیظ و غضب کو پیش کرنے کے لیے نظم کیا گیا ہے اس سے حسین کی شخصیت پس منظر میں چلی گئی ہے جو کردار نگاری کا نقص ہے۔ لیکن اس دلیرانہ جوش اور غیظ و غضب کا نقطۂ عروج یہ ہے

لے بھائی کے بدلے مری گردن تو جدا کر

لے بھیج دے عباس کو زنجیر پنھا کر

یہاں کردار میں جو اچانک تبدیلی آئی ہے بظاہر اس کی کوئی توجیہہ نظر نہیں آتی بجز اس کے کہ دبیر کے ذہن میں اپنے کرداروں کے تعلق سے جو جو تخیلات وارد ہوتے ہیں بلا لحاظ موقع و محل وہ ان کی نظم کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ پہلے چاروں مصرعوں میں شاعر نے حضرت عباس کے دلیرانہ جوش و غضب کا تصور پیش کیا ہے جب کہ ٹیپ میں ان کے اسلوبِ وفاداری کا تصور ہے دبیر ان دونوں تصورات کی تحدید نہ کر سکے جو بہ حیثیت فن کار ان کی بہت بڑی خامی ہے انھوں نے بند کے پہلے چاروں مصرعوں میں کردار پر ایک فلیش لائٹ سی ڈال کر ٹیپ میں اک دم اسے دھندلکے میں پوشیدہ کر دیا۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو حسین مدینے سے روانہ ہوتے ہیں تو عباس روانگی کے وقت مزار فاطمہ پر حاضری دیتے ہیں:۔

عباس نے کی عرض کہ جب تک ہوں سلامت بھائی یہ خدا چاہے تو کچھ آئے نہ آفت

اللہ سے یہی تم بھی دعا مانگو حضرت شبیر سلامت رہے بندے کی ہو رحلت

سامان تو بڑے یاں سے کیے جاتا ہے عباس

بیٹا بھی تصدق کو لیے جاتا ہے عباس

مزار فاطمہ پر حاضری اور وہاں جناب عباس کا مکالمہ اگرچہ شاعر کا ذہنی مرحلہ ہے تاہم اس سے انکار نہیں کہ یہاں کردار بھی نمایاں ہوا ہے۔ بھائی کی رفاقت میں اپنی جان اور اولاد کو قربان کر دینے کے جس جذبے کا اظہار شاعر نے اس کردار کی معرفت کیا ہے وہ شرافت اور عالی ظرفی کے جوہر کو نمایاں کرتا ہے۔ کردار کا یہ جوہر اگرچہ کسی حد تک مثالی بھی بن گیا ہے لیکن مصنوعی ہرگز نہیں ہے

کردار کا مکالمہ اس کے اندرون کی واردات کا پتہ دیتا ہے۔ دراصل اس کردار کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ اس کا خمیر عشق و وفاداری کے جذبے سے تیار ہوا ہے، جاں نثاری اور شجاعت نے اس کے خدوخال ڈھالے ہیں مرثیوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ حسین سے عقیدت و محبت، ان کی بزرگی کا احترام اور پاس ادب کرنے والا بھی عباس جیسا کوئی دوسرا نہیں بلاحظہ ہو حسین کے اکثر عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں، حسین کی مظلومی و بیکسی دل کو تڑپا رہی ہے اظہار شجاعت کے لیے خون کی گردش تیز ہو گئی ہے لیکن پاس ادب سے دور ہے کہ حسین کی اجازت کے بغیر میدان جنگ میں آجائیں۔ اس لیے:۔

شہید شہ سے بہر اجازت اٹھائی ہے ۔۔۔ جوڑے ہیں ہاتھ پاتو پہ گردن جھکائی ہے[1]
یوں عرض زن وہ فدیۂ حق کا فدائی ہے ۔۔۔ سب مر چکے غلام کی باری اب آئی ہے

کوثر دیا شہیدوں کو مولا ہمیں بھی دو
اک قبر کی جگہ لب دریا ہمیں بھی دو

سوکھے ہیں ساتویں سے لب شاہ بحر و بر ۔۔۔ ہوتا ہے خشک خون مرا دیکھ کر
آنکھیں ملا کے کہتے ہیں خادم سے بدگہر ۔۔۔ سقائے اہل بیت ہو تو آؤ نہر پر

تم بھی فقط زبان سے قربان جاتے ہو
پانی نہیں امام کو اپنے پلاتے ہو

یہاں حضرت عباس کا کردار کتنا جاندار اور بھرپور ہے۔ ان کی شجاعت و بہادری کے جذبات کو امام کے پاس ادب نے دبا رکھا ہے لیکن طعنِ اغیار سے مجبور ہو کر عرض جوہر پر آمادہ ہو جانا وہ فطری خاصہ ہے جس نے اس کردار کو اس منزل پر لا کھڑا کیا ہے جہاں حسین کی ذات کا احترام، طعنِ اغیار سے شرمندگی اور رن کی اجازت ملنے کی آرزو یہ سارے جذبات بیک وقت کردار کی تعمیر میں مصروف ہیں۔ لیکن اس کردار کا اہم ترین عنصر اس کی ذاتی خودداری ہے جس کو اغیار کی اس گفتگو سے ٹھیس پہونچی ہے:۔ تم بھی فقط زبان سے قربان جاتے ہو

پانی نہیں امام کو اپنے پلاتے ہو

۱۔ دفتر ماتم جلد ۵ مرثیہ نمبر ۲۶ (کس کا علم حسین کے منبر کی زیب ہے)

اس طعن اغیار کا یہ اثر ہوا ہے کہ عباس حسین سے فرماتے ہیں :۔

دیکھی ہیں جاں نثار نے آنکھیں حضور کی چشمک زنی اٹھے گی نہ اہلِ غرور کی
حالت ہے اب تباہ دلِ ناصبور کی آئندہ جو رضا ہو امام غیور کی

گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر مجھ کو غم ہے خشکیِ حلقِ امام کا

کردار کے اس تعارف کے بعد کہ اس کی تعمیر میں وفاداری و رفاقت، بہادری و شجاعت اور خودداری کے عناصر شامل رہے ہیں اس بند کا مطالعہ کیجیے تو کردار کے تمام جذباتی پیچ و خم اور جملہ نفسی کیفیات اس بھرپور کردار کو لے کر سامنے آتی ہیں۔ طعن اغیار نے اس کی خودداری کو چیلنج کیا ہے، رن کی اجازت اس کی شجاعت کا مطالبہ ہے اور وفاداری و رفاقت کا حال یہ ہے :۔

گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر مجھکو غم ہے خشکیِ حلق امام کا

لیکن اس کردار کا نقطۂ عروج یہ ہے :۔

"آئندہ جو رضا ہو امام غیور کی"

خودداری، شجاعت اور وفاداری کسی کردار کے اعلاترین اوصاف ہیں ان اوصاف کا اظہار فطرت کا اظہار ہے لیکن فطرت کے اظہار اور جذباتی تقاضوں کو کسی رضائے اولیٰ کے تابع کر دینا وہ وصف ہے جس سے کردار میں عظمت پیدا ہوتی ہے اور یہاں کردار نے اس عظمت کو حاصل کر لیا ہے۔ زیر نظر مصرعے میں اگرچہ کردار کا جذباتی آہنگ دھیما ہو گیا ہے لیکن اس دھیمے آہنگ نے جس طرح کردار کو مکمل کیا ہے اس سے خودداری کا جذباتی آہنگ تیز ہو جاتا ہے اور وہ محسوس کرتا ہے کہ اک جیتا جاگتا لیکن ارفع و اعلا کردار اس کی آنکھوں کے سامنے ہے۔

مرثیوں میں امام حسین کا کردار سب سے زیادہ اہم اور مرکزی کردار ہے۔ بنیادی طور پر یہ کردار ایک امام کی حیثیت رکھتا ہے اس حیثیت میں یہ کردار ایک مخصوص عقیدے کا ترجمان ہے اس لیے اس کی اپیل محدود ہے اس کی ایک مثال اس بحث کے آغاز میں پیش کی جا چکی ہے۔ اس سے قطع نظر زہد و تقوا، حلم و مروت اور تدبر اس کردار کے اجزائے ترکیبی ہیں، شجاعت اس کی

وراثت ہے، صبر و رضا اس کے اضافی اوصاف ہیں اور مظلومیت اس کی خصوصیت ہے۔ مرثیوں میں اس کردار کے یہ سارے پہلو سامنے آتے ہیں۔ دبیر نے جہاں جہاں ان اوصاف کو پیش کیا ہے یہ کردار خاصا موثر ہو گیا ہے ملاحظہ ہو، عاشور کی صبح حسین عبادت سے فارغ ہو کر دعا میں مصروف ہیں

سجادے کو زہرا کے نمازی نے بڑھایا اور دست دعا کو طرف قبلہ اٹھایا[1]
اللہ کو رو کر یہ لصبد عجز سنایا یارب میں تری راہ میں مرنے کو ہوں آیا
اے رہبرِ کل توشۂ تسلیم و رضا دے
تو منزل مقصد پہ مسافر کو لگا دے

یارب ہے عیاں تجھ پہ مرے دل کا ہر اک راز یہ فخر نہیں تاج امامت سے ہوں ممتاز
نازاں نہیں اس پر کہ میں ہوں صاحب اعجاز ہے فخر تو یہ فخر جو ہے ناز تو یہ ناز
تجھ سا مرا معبود ہے میں بندہ ترا ہوں
تو شاہ مرا ہے میں ترے در کا گدا ہوں

حسین امام وقت تھے۔ اس حیثیت میں ان میں وہ اعجاز ممکن تھے جو ان کی مظلومیت کو غلبے میں تبدیل کر دیتے لیکن یہ حسین کی امامت کا ایک اعجازی ہو سکتا تھا ان کا کردار ہرگز نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس حق کی طرف داری میں باطل سے ٹکرانے کے لیے جس شخصی قربانی اور صبر و استقلال کی ضرورت پیش آتی ہے اس کا تقاضا یہی ہے کہ حسین اپنے آپ کو رضائے الٰہی کے سپرد کر دیں اس لیے کہ امام کا اصل کردار اظہار کرامات نہیں بلکہ رضائے خداوندی کے سامنے سر تسلیم خم کر دینا ہے تاکہ دوسروں کے سامنے وہ اطاعت خداوندی کی مثال پیش کر سکے۔ پھر یہ امام ایک انسان بھی ہے اور بشری تقاضوں سے وہ بھی مجبور ہے مبادا کہ باطل کے مقابل لغزش ہو جائے اس لیے حسین ظلم سے محفوظ رہنے کی دعا نہیں مانگتے بلکہ یہ دعا مانگتے ہیں: "اے رہبر کل توشۂ تسلیم و رضا دے"۔ اصل میں حسین کا حقیقی کردار یہی ہے جو یہاں خاصا کامیاب ہے ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو! امام حسین چاروں طرف دشمنوں کی فوج سے گھرے ہوئے ہیں اس وقت:۔

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۲۳۔ (جب ختم کیا سورۂ واللیل قمر نے)

کیوں آج مستحق دلاسا نہیں ہوں میں | کہدو تمھیں نبی کا نواسا نہیں ہوں میں[1]
شرعِ محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں | دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں

سویا ہے کون دامنِ پاکِ بتول پر
وہ کون ہے چڑھا تھا جو دوشِ رسول پر

حسین کا حال یہ ہے کہ آپ کے سارے عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں، آپ اس رسول کے نواسے ہیں جس کا پیرو سارا عالم اسلام ہے۔ آج اسی رسول کے ماننے والے رسول کے نواسے پر نرغہ کیے ہوئے ہیں۔ "کہدو تمھیں نبی کا نواسا نہیں ہوں میں"۔ حسین اس تعلق کا حوالہ اس توقع پر دیتے ہیں کہ شاید رسول سے ایمانی نسبت ہی انھیں میرے باب میں نرم دل کر دے۔ تاہم اس توقع کا مطلب جان کی امان نہیں۔ اس لیے کہ وہ شخص جو اپنے تمام عزیز و اقربا کی لاشیں اٹھا چکا ہو اور جو حق کی خاطر جان دینے کے ارادے سے نکلا ہو اس کے لیے زندگی اتنی عزیز شے نہیں کہ دشمنوں سے اس کی بھیک مانگی جائے بلکہ یہ اتمام حجت ہے جو ایک امام کا کردار ہے لیکن اس اتمام حجت کے لیے حسین اپنی امامت کا حوالہ نہیں دیتے بلکہ یہ کہتے ہیں کہ کیا "شرعِ محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں ؛ دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں" یہ دونوں مصرعے کردار کے اس اہم پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کی تشکیل میں تدبّر کا ہاتھ ہے امام حسین جانتے ہیں کہ ان کے مخالفین اسی شریعت کے ماننے والے ہیں جس کی رو سے ایک مسلمان کا خون دوسرے مسلمان پر حرام ہے۔ لیکن امام کا تدبّر موقع کی نزاکت اور اس کی نفسیات کو پہچان رہا ہے اس لیے حسین اپنے مخالفین سے یہ نہیں کہتے۔ کیا "شرعِ محمدی کے شناسا نہیں ہو تم"؟ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں کیا "شرعِ محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں"؟ حسین کی اس گفتگو نے بڑے نفسیاتی مرحلے طے کیے ہیں جو اس کردار کے تدبّر کی دلیل ہے۔ اس کے بعد حسین کہتے ہیں "دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں" اس مکالمے میں عربوں کے اس کردار کا حوالہ ہے جس کی ترکیب میں مہمان نوازی کا ایک اہم عنصر شامل ہے۔ اس طرح حسین نہ صرف حجت کو تمام کر دیتے ہیں بلکہ تدبر کے سارے مطالبات بھی پورے کر دیتے ہیں۔ ان اوصاف

۱۔ دفترِ ماتم جلد ۱۲ مرثیہ نمبر ۲۲ (تیغوں سے جب قلم چمن مرتضیٰ ہوا)

کے ساتھ یہ کردار ایک امام اور ایک مدبّر کی حیثیت میں بہت ہی ارفع و اعلا ہو کر سامنے آیا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو۔ فوجِ مخالف میں جنگ کی تیاریاں مکمل ہو چکی ہیں۔ دشمن بڑھ بڑھ کر جنگ کا اعلان کر رہے ہیں۔ اس پر حسین کے رفقا کہتے ہیں ؎

اب ضبط اے وزیرِ ید اللہ قہر ہے[1]
شیروں کے منھ پہ چڑھتے ہیں روباہ قہر ہے

شہ بولے کیا ارادہ کریں صف کشی کا ہم
واں سینکڑوں بشر نئے پہنچے نئے علم

یاں دوست کیا عزیز بھی کم زندگی بھی کم
مظلوم کھائیں گے مری مظلومی کی قسم

ہر سال تازہ ہوگا محرم میں غم مرا
رہنے دو اب اٹھائیں گے شیعہ علم مرا

یہاں حسین کا کردار ایک بیکس اور مظلوم انسان کا کردار ہے اور ان بشری تقاضوں کے ساتھ رونما ہوا ہے جو ایسے موقع پر ظہور میں آسکتے ہیں جب چاروں طرف سے دشمنوں کا نرغہ ہو، ان کے پاس جنگ کے اسباب و وسائل موجود ہوں اور اپنی کثرتِ تعداد پر نازاں ہوں یا دوسری طرف گنتی کے چند افراد ہیں اور تین دن سے بھوکے پیاسے ہیں تاہم یہ افراد شجاع ہیں بہادر ہیں اور دشمن کی مبارز طلبی کا جواب دے سکتے ہیں لیکن امام وقت تو مشیّت کے ارادوں سے واقف ہے۔ اس لیے صف کشی سے حاصل بھی کیا۔ جنگ کا لازمی نتیجہ تو اپنوں ہی کا قتل ہو گا۔ اس پس منظر میں حسین کے کردار کا مطالعہ کیجیے تو یہ ایک بھرپور اور نمائندہ کردار ہے ہر چند یہاں کردار پر گہری مایوسی چھائی ہوئی ہے اور کردار بجھا بجھا سا محسوس ہوتا ہے لیکن اسی کیفیت نے کردار کی بے کسی و مظلومی کی ترجمانی کی ہے۔

اس کے بعد جناب شہر بانو کا کردار ملاحظہ ہو۔ مرثیوں میں جتنا نازک اور پیچیدہ شہر بانو کا کردار ہے کوئی دوسرا کردار نہیں ہے۔ ایک طرف تو اس کا شاہانہ توارث اور وہ ماضی ہے جہاں اس کی حکمرانی کے چراغ جلتے تھے۔ مرثیوں میں کردار کا یہ تاریخی پس منظر نہیں ملتا۔ دوسری طرف حرم اہل بیت کی حیثیت میں ان کے عزّ و وقار اور کربلا میں ان کی بیکسی و مظلومی کا پس منظر ہے

---

[1] دفترِ ماتم جلد ۸ مرثیہ نمبر ۳۰ (پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی)

مرثیہ نگاروں نے اس کردار کو اسی دوسرے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ لیکن ایران کی شہزادی اور حرم اہل بیت ان دونوں حیثیتوں کے امتزاج سے جو ایک نیا کردار ڈھلنا چاہیے تھا مرثیہ نگاروں نے اسے پیش کرنے کی مطلق کوشش نہیں کی بلکہ اس کردار کے سارے خدوخال بنیادا نے اپنی عقیدت سے تراشے۔ نتیجے میں یہ کردار بہت حد تک مصنوعی بن گیا ہے۔ تاہم کردار کی یہ مصنوعیت اسی وقت محسوس ہوگی جب قاری کردار کے تاریخی پس منظر سے بھی واقف ہو۔ دبیر نے جب اس کردار کو پیش کیا ہے تو اسے مثالی بھی بنا دیا ہے۔ ملاحظہ ہو بہ حیثیت ایران کی شہزادی اس کردار کا حال یہ ہے ا:۔

خورشید کے سائے سے حیا کرتی تھی وہ ماہ آئینہ نہ اس سے نہ وہ آئینے سے آگاہ
شانے کو کبھی کوچۂ کاکل میں نہ تھی راہ تھا شانہ کشِ زلف یدِ قدرت اللہ
جب کہتا تھا کوئی یہ عجب خصلت و خو ہے
آتی تھی ندا صاف یہ زہرا کی بہو ہے

گو جمع زر و زیور و اسباب تھے بالکل پیشہ تھا قناعت کا ہمیشہ سے توکل
سرمے کے بدل چشم میں عرفان توکل پازیب وہ حلقۂ تسلیم و تحمل
خلخال کی آواز سے شرم اس کو بڑی تھی
عفت وہاں خلخال کی جا پانو پڑی تھی

دبیر اپنے کرداروں کے خاکے اپنے ذہنی تعینات کے سانچے میں ڈھالتے ہیں اور پھر مذہبی قیاس کی مدد سے ان میں رنگ بھرتے ہیں۔ نتیجے میں کردار کسی تجربے یا مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتے۔ زیر بحث کردار کا بھی یہی حال ہے جسے شاعر نے اپنی عقیدت کے اس تناظر میں پیش کیا ہے کہ جناب بانو حرم اہل بیت تھیں۔ کردار کی یہ حیثیت ایران کی شہزادی کے کردار کو پیش کرنے میں مانع آئی ہے۔ شہر بانو خالصتاً ایک تاریخی کردار ہے جو ارتقا کی دھوپ چھانو سے گزرا ہے۔ اس لیے اس کردار کا عمل اور ردعمل اور اس کے مختلف نفسی کیفیات جتنے پیچیدہ ہو سکتے ہیں دبیر میں ان کے ادراک کی قوت نہیں تھی اس لیے کردار کو پیش

ا۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۲ (ہے عقد کی تاکید احادیث نبی میں)

کرتے ہوئے وہ اپنے ذہنی مرحلے ہی میں ٹھہر گئے' اور کردار کے ماضی کو اس کے حال میں (جب شہر بانو امام حسین کی بیوی بن گئیں) اس طرح پیوست کر دیا کہ ارتقا کا عمل ہی ختم ہو گیا نتیجے میں کردار مثالی' غیر متحرک اور جامد ہو گیا۔

دبیر نے اپنے کرداروں کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ کیا ہے کہ ان سے ان کے فطری تقاضے بھی چھین لیے ہیں لیکن اپنے سماج سے باہر بھی نہیں نکلنے دیا ہے۔ اس قول کی وضاحت کے لیے ملاحظہ ہو! جناب بانو کا امام حسین سے عقد ہو جاتا ہے۔ شہر بانو کے ہمراہ ایک کنیز (شیریں) بھی ہے

مشہور ہے شیریں سخنی شاہِ ہدا کی
شیریں کی بھی اک دن لبِ شیریں سے ثنا کی

بانو نے سنوارا وہیں شیریں کو سراپا — خود زیور و ملبوس پنھایا اسے سارا
پیشِ شہ دیں لا کے اسے بولی کہ آقا — موجود ہے شیریں اسے میں نے تمھیں بخشا

جیسا مری طاعت سے اسے عذر نہیں ہے
بانو بھی یوں ہی دل سے کنیزِ شہِ دیں ہے

یہ واقعہ ہے کہ مرثیوں کے سارے کردار عرب ہیں لیکن اپنے اعمال و گفتار کے پیش نظر یہ ہندوستانی سماج کے نمائندے ہیں کرداروں کی یہ حیثیت خاصی تنقید کا نشانہ رہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کرداروں کا فطری رنگ وہی ہوتا ہے جب وہ ہندوستانیت کے روپ میں جلوہ گر ہوتے ہیں لیکن دوسری طرف عقیدت کے واسطے سے ان کرداروں سے ایسے افعال سرزد کرانا جو کسی سماج کی ترجمانی نہ کرتے ہوں۔ کردار کو نہ صرف یہ کہ مثالی بنا دیتا ہے' جیسا کہ جناب بانو کا زیر نظر کردار ہے' بلکہ اس میں دوئی کا رنگ بھی پیدا کر دیتا ہے جیسے کربلا میں حضرت علی اکبر کی رخصت کے وقت جناب بانو کا کردار یہ ہے :۔

میں کب یہ چاہتی ہوں کہ ان کو جدا کروں — مقسوم ہی برا ہو تو اس کو میں کیا کروں
مرضی ہو اب تمھاری تو ان کو خفا کروں — پٹکا کمر سے کھول لوں محشر بپا کروں

کہہ دوں تمھارے پیار نے سب کچھ بھلا دیا
میں نے نہ دودھ بخشا نہ اذنِ وغا دیا

پرہاں نہ ان کے رونے کی میں تاب لاؤں گی　　مجھ کو رلائیں پر نہ انھیں میں رلاؤں گی
سب جانتے ہیں داغ میں ان کا اٹھاؤں گی　　جانے نہ گھر سے گے رن کو تو میں مر نہ جاؤں گی

لاش پسر دکھائے نہ رب علا مجھے
بیٹھوں نہ سوگ میں کہ اٹھائے خدا مجھے

پس منظر یہ ہے کہ علی اکبر جنگ کی تیاری کر رہے ہیں ماں نے اسلحۂ جنگ باندھنے میں مدد کی ہے اس پر موجود عورتیں طعنہ دیتی ہیں " مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتی ہے ماں "۔ زیر نظر بند میں اسی طعنِ احباب کا ردِ عمل ظاہر کیا گیا ہے۔ یہاں یہ کردار ایک ماں کے روپ میں سامنے آیا ہے جو اپنی ذہنی و جذباتی کشمکش میں ایک ہندوستانی ماں ہے۔ تاہم یہ کردار اپنے ذہنی، نفسی اور جذباتی طور طریق میں اس کردار کی ترقی یافتہ صورت نہیں معلوم ہوتا جس کو سابقہ مثال میں بہ حیثیت بیوی کے پیش کیا گیا ہے۔ اس کے جواب میں اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ دو مختلف اور منفرد مرثیے ہیں اس لیے سیرت کا اختلاف فطری امر ہے۔ دوسرے یہ کہ بیوی اور ماں دو جداگانہ کردار ہیں پہلے اعتراض کے جواب میں تو اس سے قبل بھی کہا جا چکا ہے کہ مرثیہ باوجود اکائی کے اتنا مکمل نہیں ہوتا جتنا کہ مثنوی۔ اس لیے یہاں واقعے اور کردار کے عمل کا سلسلہ مرثیہ در مرثیہ چلتا رہتا ہے جس کی وجہ سے موقع و محل کی تبدیلی تو ہوتی ہے لیکن کردار کی سیرت میں تبدیلی نہیں ہوتی اس لیے کسی بھی مرثیے میں کردار کی بنیادی پہچان میں کوئی تبدیلی نہیں ہونی چاہیے۔ دوسرے اعتراض کا جواب یہ ہے کہ ایک کردار کے ایک سے زیادہ روپ ہو سکتے ہیں لیکن اس کے شخصی میلانات میں کوئی تبدیلی نہیں ہوگی۔ ایک کردار چاہے ماں کے روپ میں سامنے آئے یا بیوی کے روپ میں یا بہن کے روپ میں اس کی بنیادی شخصیت میں کوئی فرق پیدا نہیں ہوگا۔ اس کی مثال جناب زینب کا کردار ہے جو مرثیوں میں بیوی، ماں، بہن، پھوپھی متعدد حیثیتوں میں پیش کیا گیا ہے لیکن اس کردار کی مزاجی کیفیت، اس کا جذباتی اور نفسیاتی تعامل کردار کو ایک ایسی بنیادی پہچان عطا کرتے ہیں جو ہر جگہ اس کردار کے ساتھ رہتی ہے جب کہ جناب بانو کے کردار کے ساتھ ایسی کوئی بنیادی پہچان نہیں ہے مرثیوں میں یہ کردار دوئی کا شکار ہے۔ زیر نظر مثال میں یہ کردار بہ حیثیت ماں کے لکھنوی معاشرت کا ترجمان ہے جب کہ سابقہ مثال میں

بہ حیثیت بیوی کے ایک مثالی کردار ہے اور اپنے فطری تقاضوں کے اظہار سے معذور ہے۔

جناب زینب کا کردار ملاحظہ ہو۔ حسین مکّے سے کوفے کے لیے روانہ ہوتے ہیں عبداللہ ابن جعفر (جناب زینب کے شوہر) حسین کو اس سفر سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن حسین اپنا ارادہ ملتوی کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اس پر:-

عبداللہ جعفر نے کہا شہ سے یہ ناگاہ — کیوں قبلۂ حاجات چلے کعبے سے بھی آہ [1]
خیر اتنی مری بات یہ اب مانیے للہ — خود جائیے کنبے کو نہ لے جائیے ہمراہ
گو ہوگا قلق دوری سلطان امم کا
پر کعبے میں رہ جائے گا پردہ تو حرم کا

یہ سن کے حرم میں ہوا کہرام قضارا — پردے کے قریب آن کے زینب نے پکارا
بس بس مرے صاحب نہ یہ پھر کہیو خدارا — ہے ہے تمھیں تنہائی ہے سید کی گوارا
بن بھائی کا مجھ کو کیے دیتے ہو ابھی سے
بچھڑی ہوں نہ بچھڑوں گی حسین ابن علی سے

میں بھی جو اس باب میں مطلب ہے تمھارا — بیٹوں کی جدائی نہیں صاحب کو گوارا
مختار ہو تم ان کے کیا میں نے کنارا — اولاد تمھیں پیاری مجھے بھائی پیارا
بیٹوں کو تمھارے تمھیں دے جائے گی زینب
جان اپنی فقط صدقے کو لے جائے گی زینب

دبیر کے مرثیوں میں یہ کردار بہت زیادہ متحرک اور جان دار ہے اور ہندوستانی معاشرت کا بھرپور ترجمان ہے اس کردار کے واسطے سے دبیر نے جذبات نگاری کے بہترین مرقعے پیش کیے ہیں۔ کردار کے مزاج اس کے نفسی میلانات اور فکر و عمل کو بہت کچھ اصل کے مطابق ڈھال کر پیش کیا ہے۔ لیکن بھائی کے ساتھ رفاقت کا جذبہ جو اس کردار کی سب سے بڑی خصوصیت ہے اس نے کردار کو ایک مثالی رنگ بھی دے دیا ہے۔ اس لیے کہ جس سماج میں اس کردار کو پیش کیا گیا ہے اس سماج کے فکر و عمل میں شوہر پرستی کی زیادہ اہمیت ہے۔ لیکن جناب زینب کا کردار چوں کہ عقیدت کا ایک مرحلہ بھی ہے اس لیے اس کردار کے ساتھ اس وقت تک انصاف نہیں ہو سکتا جب تک کہ عقیدت

[illegible]

بھی ساتھ نہ دے۔

اس کے بعد عمر ابن سعد کا کردار ملاحظہ ہو۔ عمر ابن سعد یزید کی فوج کا سردار ہے۔ میدانِ کربلا میں حسین اتمامِ حجت کے لیے اس کو صلح کا پیغام دیتے ہیں۔ اس پر :۔

سن کر کلام مصحفِ ناطق وہ بے حیا — یوں مسکرا کے بولا کہ اے شاہ کربلا[1]
یہ وقت وعظ و پند ہے یا ہے دم وغا — ہم کچھ نہیں سمجھتے ہیں تم کہہ رہے ہو کیا
میدان تیغ و نیزہ و تیر و تبر ہے یہ
ہنگام آزمائشِ تیغ دو سر ہے یہ

ہیں خشک لب نہ پیاس کا صدمہ اٹھائیے — کوثر سے کوئی ساغرِ کوثر منگا لیجیے
شق القمر سا معجزہ کوئی دکھائیے — انصار کو مثالِ نصیری جلائیے
شہ بولے ہم خزانہ رموز خدا کے ہیں
اعجاز اک حسین میں سب انبیا کے ہیں

واقعات میں جہاں کرداروں کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے کرداروں کا آپس میں متصادم ہونا ان کے امتیازات کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ زیرِ نظر حوالے میں ایک طرف تو حسین کا کردار ہے جو خیر کا نمائندہ ہے۔ دوسری طرف عمر ابن سعد کا کردار ہے جو شر کا نمائندہ ہے اور اسی لیے فساد پر آمادہ ہے۔ گو یہاں یہ کردار بہت زیادہ کھل کر سامنے نہیں آیا ہے لیکن اپنے مختصر سے قیام میں یہ کردار گہرے نقوش چھوڑ گیا ہے اس کی گفتگو کا طنزیہ انداز اس کی فکر و نظر اور پوزیشن کا پتہ دیتا ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کو جنم دیتا ہے غرض کہ ایک حریف غالب کی حیثیت میں یہ ایک جاندار کردار ہے۔ یہی کردار ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو پس منظر وہی اتمامِ حجت ہے، حسین عمر ابن سعد سے پوچھتے ہیں کہ تجھے میری بربادی سے کیا حاصل ہوگا۔ اس پر :۔

وہ بولا کہ جاگیر رے اور دولت و اموال — ٹھہری ہے ترے قتل پہ اے فاطمہ کے لال[2]
اور صلح میں اندیشۂ قید زن و اطفال — گھر ضبط ہوا ہوئے زراعت مری پامال
کب فوق گدائی پہ امیری کو ہوا ہے
اب صلح میں لذت ہے کہ مرنے میں مزا ہے

۱۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۳ ص ۹۴ (اے فکر نظم آمد مضمون کا وقت ہے)

۲۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۳ (اللہ نے پیدا جو کیا رنج و بلا کو)

اس پر حسین صلح کی پیش کش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مجھے اس ملک کی سرحد سے نکل جانے دو۔

رویا پسر سعدِ لعین سُن کے یہ گفتار ۔ اور بولا کہ تنہا میں نہیں صلح کا مختار[1]
ہے شمر تو مجھ سے بھی سوا ظلم پہ تیار ۔ حاکم کو مگر لکھتا ہوں عرضی میں یہ اخبار
سمجھا کے کمر فوج کی کھلواؤں گا شبیر
حاکم جو کہے گا سو بجا لاؤں گا شبیر

حسین کی طرف سے صلح کی پیش کش کی گئی ہے عمر ابن سعد جانتا ہے کہ صلح پر اصرار وہیں سے ہوتا ہے جہاں طاقت کا توازن کمزور ہو اور بظاہر حالات ایسے ہی ہیں۔ عمر ابن سعد کے پاس کثیر تعداد میں فوج ہے۔ جنگ میں کامیابی سے مادی فوائد کا یقین ہے اس کے برعکس صلح میں نقصان کا اندیشہ ہے۔ یہاں عمر ابن سعد کا مفاد پرستانہ اور خود غرضانہ کردار اس کی گفتگو نے پوری طرح روشن کر دیا ہے اس میں شک نہیں کہ عمر ابن سعد کا یہ کردار شاعر کی مذہبی عقیدت کا دوسرا رخ ہے لیکن اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ یہ کردار بڑی حد تک حقیقی ہے اور ارتقا پذیر ہے۔ عمر ابن سعد جنگ پر صرف اس لیے ہی آمادہ نہیں ہے کہ اس میں مادی فوائد ہیں بلکہ اس کی ذہنی کش مکش یہ ہے :۔

اندر صلح ہیں اندیشۂ قیدِ زن و اطفال ۔ گھر ضبط ہو اور ہوئے زراعت مری پامال

کردار کی یہ ذہنی کش مکش اس کی انسانی شخصیت کو پیش کرتی ہے جس پر حسین کی صلح جویانہ تقریر کا یہ اثر ہوا ہے کہ وہ حاکم وقت کو عرضی بھیجنے پر تیار ہو گیا ہے کہ شاید وہ صلح پر آمادہ ہو جائے۔ شخصیت کا یہ ارتقا اس منزل پر آ کر رک گیا ہے "حاکم جو کہے گا سو بجا لاؤں گا شبیر"۔ یہ کردار کا نقطۂ عروج ہے جہاں اس کی پہچان مکمل ہو جاتی ہے۔ گویا جہاں جہاں دبیر کی ذہنی پرچھائیوں کو سازگار ماحول مل جاتا ہے ان کے نقش سنور جاتے ہیں۔ ورنہ بہ حیثیت مجموعی کردار نگاری جو ایک فن ہے دبیر اس میں کامیاب نہیں ہیں چوں کہ عام طور پر وہ اپنے کرداروں کو حالات و واقعات کے پس منظر میں نہیں بلکہ اپنے ذہنی تناظر میں پیش کرتے ہیں۔ بالفاظ دگر وہ کرداروں کو اس طرح پیش کرتے ہیں جس طرح ان کی عقیدت چاہتی ہے یا جس طرح خود انھوں نے کرداروں کو محسوس کیا ہے۔ اس لیے دبیر کے کرداروں سے دل چسپی محدود ہو جاتی ہے۔ البتہ کچھ کردار ان کے معاشرے کے ترجمان بھی ہیں لیکن معاشرے کا دائرہ چوں کہ محدود ہے اس لیے کرداروں سے دل چسپی عام نہیں ہوتی۔

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۳ (اللہ نے پیدا جو کیا رنج و بلا کو)

مکالمہ نگاری

مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے اور یہ تعلق اتنا گہرا ہے کہ مکالموں کے بغیر کرداروں کی حقیقی پہچان ممکن نہیں۔ اسٹیج پر تو کردار اپنے عمل سے بھی پہچانے جاسکتے ہیں لیکن شاعری میں مکالمے کو کردار سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علاوہ شخصیت کے اندرونی پیچ و خم اور اس کے نفسی و جذباتی میلانات جو کردار کے خدوخال کا تعین کرتے ہیں ان کا اظہار مکالموں ہی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس لیے کردار نگاری کی طرح مکالمے بھی ایک شاعر کے لیے بڑا نازک مرحلہ ہے بلکہ کچھ زیادہ ہی۔ شاعر کو ایک طرف تو نفسیاتی دروں بینی کی ضرورت پیش آتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق کردار کی ذہنی و جذباتی رووں کا ادراک کرنا ہوتا ہے دوسری طرف اس کی نوعیت اور حیثیت کے پیش نظر اس کے زبان و بیان کو سنبھالنا پڑتا ہے۔ تیسرا اور اہم فریضہ شاعر کا یہ ہے کہ وہ اپنے فکر و نظر اور زبان و بیان کی چھاپ کردار کے مکالمے پر نہ پڑنے دے۔ گویا مکالمہ نگاری میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر مختلف طبقۂ اناس، ان کے ذہنی رجحانات، ان کی زبان و بیان، سماجی مرتبے اور حیثیت نیز موقع و محل کے تقاضوں سے آگاہ ہو مزید یہ کہ شاعر اپنی ذات کو پس منظر سے باہر نہ آنے دے تاکہ ہر کردار کا مکالمہ ویسا ہی ہو جو اس کی حیثیت کے مناسب ہے ایسا نہ ہو کہ کردار کی زبان وہ ہو جو شاعر کی زبان ہے۔

مکالمہ نگاری کی ان شرائط کے بعد دیکھیں مرزا دبیر ان سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں جہاں تک دبیر کے شعری خصائص کا تعلق ہے تو گزشتہ مطالعے سے یہ عیاں ہے کہ دبیر واقعات یا کرداروں کو پیش کرتے ہوئے غیر جانب دار نہیں رہ پاتے اس کے برعکس وہ اپنی ذہنی پرتوں کو الٹنا شروع کر دیتے ہیں۔ ان کے عقائد جس طرح کرداروں کو محسوس کرتے ہیں اسی کے زیر اثر وہ مکالمے تیار کرتے ہیں۔ مثلاً ایک موقع پر امام حسین فوج مخالف کے قریب پہونچ کر ان کے سردار کو طلب کرتے ہیں تاکہ اس سے صلح کی گفتگو کی جائے۔ لیکن انداز کلام یہ ہے :-

پہونچا جو ناریوں کے قریں نور کبریا　　اشہب کی باگ روک کے ارشاد یوں کیا[1]

افسر کہاں تمہارا ہے اے فوجِ اشقیا　　لاؤ حضور نائب سلطانِ اوصیا

ہر چند پاس آئے گا پر دل سے دور ہے

خیرات بھی رفع شر ہو جہاں تک ضرور ہے

مرزا دبیر کے یہاں مکالموں کی جو خصوصیات ہیں ان پر گزشتہ صفحات میں خاصی بحث ہو چکی ہے

۱- مرثیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۲ ص ۹۱ (اے فکر نظم آمد مضموں کا وقت ہے)

اور اس سلسلے میں مولانا شبلی کا نقل کردہ یہ مصرعہ "فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں" زیر بحث ہا نیز خواجہ احسن فاروقی نے دبیر کے حسن منفرد ادراک کا ذکر کیا اس پر بھی تفصیل سے بحث ہو چکی ہے۔ یہاں ایلیٹ کا وہ قول محل نظر ہے جس میں اس نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے۔ دوسری آواز اس شاعر کی ہوتی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہوتی ہے جب وہ نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرتا ہے[۱] گویا یہاں شاعر خود نہیں بلکہ کردار بولتا ہے۔ مکالمہ نگاری کے نقطۂ نظر سے یہ تیسری آواز زیادہ اہم ہے لیکن دبیر کے مکالموں میں اس تیسری آواز کے مقابلے میں پہلی اور دوسری آواز زیادہ سنائی دیتی ہے جب کہ اردو شاعری میں پہلی آواز غزل کی آواز ہو سکتی ہے، دوسری آواز کو ہم حالی اور اقبال کی نظموں میں سن سکتے ہیں۔ تیسری آواز جیسا کہ ایلیٹ کا قول ہے، ڈراموں میں سنائی دیتی ہے اور ہر اس بیانیہ شاعری میں ہوتی ہے جس میں ڈرامے کا عنصر شامل ہو۔ زیر بحث مکالمے میں بظاہر دوسری آواز محسوس ہوتی ہے اس لیے کہ قائل ایک مجمع کو خطاب کر رہا ہے لیکن ذرا غور کیجیے تو یہ پہلی آواز ہے اس لیے کہ یہاں شاعر نے کردار کے بجائے اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ مکالمے کا یہ حصہ "افسر کہاں تمھارا ہے اے فوج اشقیا؛ لاؤ حضور نائب سلطان اوصیا" خاصا ڈرامائی ہے لیکن شاعر نے اس ڈرامائی صورت حال کو سنبھالنے کے بجائے اپنے ان جذبات کا اظہار کیا ہے کہ حسین کے مخالفین کی فوج اشقیا پر مشتمل تھی، حسین نائب سلطان اوصیا تھے! اس صفت کے پیش نظر افسر فوج کی طلب ان کے حضور میں ہے۔ گویا شاعر بالواسطہ اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے، اس لیے مکالمے میں تیسری آواز پیدا نہ ہو سکی نتیجہ یہ کہ مکالمہ نہ صرف اقتضائے حال کے خلاف بلکہ غیر فطری بن گیا۔ دبیر کے مکالموں میں یہ غیر فطری اور خلاف واقعہ انداز اکثر و بیشتر نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ مدینے سے جناب صغرا کا قاصد آتا ہے قاصد کوئی انجان شخصیت ہے اس لیے جناب صغرا اس کو مکتوب الیہ کی ساری پہچان بتا دیتی ہیں۔ قاصد وارد کربلا ہو کر امام حسین سے اس طرح سوال کرتا ہے:

بہن ہے آپ کی زینب سکینہ دختر ہے وطن میں بھی کوئی بیٹی علیل و ششدر ہے
حضور کا کوئی ننھا سا لال اصغر ہے ہراول آپ کے لشکر کا حرّ صفدر ہے

زہیر اور حبیب آپ کے مصاحب ہیں
جناب عون و محمد کے ماموں صاحب ہیں

اس مکالمے کا غور سے مطالعہ کیجیے تو اس کی فضا حقیقی محسوس نہیں ہوتی۔ اس مکالمے کا ایک گہرا تعلق شاعر کے اپنے

۱- بحوالہ ایلیٹ کے مضامین ص ۹۶

احساس سے ہے۔ پھر بھی ابتدائی تین مصرعے اور ٹیپ میں قاصد نے جس پہچان کا حوالہ دیا ہے وہ ایسے امور ہیں جن کا واقعے سے تعلق قائم کیا جاسکتا ہے۔ چوں کہ واقعے کی نوعیت کے پیش جناب صغرا مکتوب الیہ کی صرف وہی پہچان بتا سکتی تھیں جو حسین کی روانگی سے قبل مکمل ہو چکی تھیں۔ لیکن "ہراول آپ کے لشکر کا حرّ صفدر ہے" یہ ایسا ٹکڑا ہے جس کا تعلق صرف شاعر کی اپنی حسیات اور اس کی معلومات سے ہے اس لیے صرف اس ایک مصرعے نے پورے مکالمے کی فضا کو مصنوعی بنا دیا ہے۔

ایک مرثیے میں عون و محمد کا مکالمہ ملاحظہ ہو، پس منظر یہ ہے کہ امام حسین حضرت عباس کو علم دیتے ہیں۔ عون و محمد کو یہ ملال ہے کہ یہ منصب ہمیں کیوں نہ ملا۔ اس واقعے کے پیش نظر عمر ابن سعد شمر کو بھیجتا ہے کہ جاکر ان دونوں کو حسین سے برگشتہ کردے۔ اس مقصد کے لیے شمر ان دونوں کو لالچ دیتا ہے اس پر عون و محمد کا جواب یہ ہے :-

ارشاد ذوالمنن سے اگر بہر امتحاں
پیدا ہوں سو ہزار زمیں لاکھ آسماں[1]
اور ایسے لاکھ شہر ہیں ان کے درمیاں
ہستی بھی جاوداں ہو حکومت بھی جاوداں
لینے کا سلطنت کے نہ زنہار نام لیں
ہم دونوں ایک دامن شبیر تھام لیں

دیکھے زرہ کی چشم نے ہم سے نہ صف شکن
گوش سپر نے بھی نہ سنے ہم سے تیغ زن
بائے کہیں نہ خود نے بھی ہم سے صف شکن
سنیو کوئی گھڑی میں جو کچھ بولتا ہے رن
اقبال سے حسین علیہ السلام کے
ایسے لڑیں کہ قلعے ہلیں روم و شام کے

عباس ابن شیر خدا مدظلہٗ
ماموں ہمارے صلّ علیٰ مدظلہٗ
رایت کشائے فوج خدا مدظلہٗ
سایہ ہے جن کا بال ہما مدظلہٗ
ستر دو تن تمام زمانے میں نیک ہیں
عباس ان چنے ہوئے نیکوں میں ایک ہیں

مرثیوں میں عون و محمد کی شخصیتوں کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے اس سے ان دونوں کرداروں کے درمیان کوئی وجہ امتیاز باقی نہیں ہے، عام طور سے ان دو کرداروں کے توسط سے ایک عمل اور ایک مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اگرچہ گہری مماثلت کے سبب دو کرداروں کے درمیان اعمال و افکار میں یکسانیت کا ہونا امکانی

۱۔ دفتر ماتم جلد ۷ مرثیہ نمبر ۱۱ (پرچم کیسے علم کا شاعر آفتاب کی)

امر ہے لیکن مکالمے کے نقطۂ نظر سے شخصی انفرادیت کا ہونا ضروری ہے اس لیے زیر نظر مکالے میں چوں کہ قائل کا تعین ہی نہیں ہے لہٰذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہاں حامل کلام کون ہے؟ شاعر کے یہاں اس صورت حال کا ذہنی پس منظر یہ ہو سکتا ہے کہ عون و محمد کی شخصیتوں میں اگر امتیاز کیا جاتا تو ایک کی دوسرے پر فضیلت لازم آتی جب کہ یہ کردار اپنی جگہ اتنے مکمل ہیں کہ ایک کی دوسرے پر فضیلت کا سوال کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اس اعتقاد نے شاعر سے وہ مکالمہ نظم کرایا ہے جو کسی مشاہدے کے بجائے مذہبی جذبے کا ترجمان ہے۔ زبان و بیان نیز خیالات بھی کرداروں کی ذہنی مناسبت سے نہیں بلکہ عقیدے کی مناسبت سے پیش کیے گئے ہیں۔ پہلا بند دبیر کے مبالغے کا نمونہ ہے لیکن یہ مبالغہ غیر شاعرانہ ہے۔ ایک موقع پر علی اکبر فوج مخالف کے سامنے رجز پڑھتے ہیں

اتری مرے دادا کے لیے عرش سے شمشیر　　نازل مری دادی پہ ہوئی چادر تطہیر[1]
اوڑھے ہوئے ہے اب ردا خواہر شبیر　　جس نے مجھے پالا ہے بصد عزت و توقیر
مکے کے مدینے کے جوانوں کا شرف ہوں
زینب کا غلام اور میں بانو کا خلف ہوں

سنتے ہو اب تم بھی نہ زینب کا بھلانا　　برچھی میں مرا خون پھوپھی کو نہ دکھانا
ممکن ہو تو زینب سے مری موت چھپانا　　تا زیست مجھے روئے گی وہ تم نہ رلانا
جب لوٹیو سر کار پیمبر کے خلف کی
لینا نہ ردا بنتِ شہنشاہ نجف کی

مرزا دبیر کا مذہبی حاسّہ بہت شدید ہے۔ یہ حاسّہ ان کی قوتِ ادراک پر غالب آجاتا ہے اور جب قوت ادراک کمزور ہو جاتی ہے تو شاعر واقعات و حالات کو اس طرح پیش نہیں کر سکتا جس طرح ان کو ظہور میں آنا چاہیے۔ اس کے برعکس وہ واقعات کو اپنے محسوسات میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ یہ ایک بنیادی سبب ہے جس کی وجہ سے دبیر اکثر اپنے موضوع میں ناکام ہو جاتے ہیں مکالموں میں اس ناکامی کو زیادہ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ حضرت علی اکبر کا زیر بحث مکالمہ میدان جنگ میں حریف مقابل کے روبرو نظم کیا گیا ہے یہاں علی اکبر کی سپاہیانہ اور شجاعانہ حیثیت کے پیش نظر مکالمے کا سارا آہنگ رزمیہ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن دبیر اکثر اپنے کرداروں کو اپنے عقائد کی روشنی میں دیکھتے ہیں اس لیے مکالمے کے رزمیہ آہنگ کو پیش کرنے کے بجائے مجلسی آہنگ کو پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:-

---

۱- دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۲۶ (سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل)

سنتے ہو ادب تم بھی نہ زینب کا بھلانا
برچھی میں مرا خون پھوپھی کو نہ دکھانا
ممکن ہو تو زینب سے مری موت چھپانا
تا زیست مجھے روئے گی وہ تم نہ رلانا

اس مکالمے کا سارا ماحول اور اس کی فضا مجلسی ہے، شاعری کے آداب اور فن کے تکنیکی تقاضوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

اوپر کہا گیا کہ دبیر واقعات کو اپنے محسوسات پر ڈھال کر پیش کرتے ہیں یعنی اہل بیت کی مذہبی حیثیت اور کربلا میں ان کی بے کسی و مظلومی، یہ دو تصورات ان کے ذہن پر غالب رہتے ہیں انھیں تصورات کے زیر اثر اوپر کا مکالمہ ناکام ہو گیا۔ سابقہ مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے محسوسات کے لیے مناسب ماحول یا تو بین ہے یا وہ نسوانی مکالمے ہیں جن کے واسطے سے وہ گھریلو معاشرت کی عکاسی کرتے ہیں۔ دیگر موضوعات میں دبیر کی ناکامی کا سبب یہی ہے کہ ان کی شخصیت اتنی توانا نہ تھی کہ وہ اپنے محسوسات کی ان حدوں کو توڑ کر باہر آجاتے۔ تاہم جہاں موضوع ان کے محسوسات سے ہم آہنگ ہوتا ہے وہاں شاعری کا رنگ نکھر آتا ہے۔ ایک مکالمہ ملاحظہ ہو، ماحول یہ ہے کہ امام حسین کے تمام اعزا شہید ہو چکے ہیں، امام حسین رزم کی تیاری کر رہے ہیں۔ حرم میں ایک تردد برپا ہے کہ آپ حسین کے بعد ان کی وارثی کون کرے گا۔ اس پر:-

شہ نے کہا کہ قطع کرو سب سے آسرا
بندے کی وارثی کوئی بندہ کرے گا کیا[1]
وارث مرا بھی اور تمھارا بھی ہے خدا
جس کو زوال ہے نہ تغیر ہے نے فنا
بے فضل ذوالمنن کوئی طاقت نہیں ہمیں
اپنے ضرر کے دفع کی قدرت نہیں ہمیں

جو خود بلا میں ہو وہ بلا سے کسے بچائے
بندے کو چاہیے کہ خدا ہی سے لو لگائے
ممکن نہیں غلام پہ آقا نہ رحم کھائے
بندہ خدا کو یاد رکھے اور وہ بھول جائے
جز کبریا کسی سے توسل نہ چاہیے
غیر از خدا کسی پہ توکل نہ چاہیے

مکالمے کی تعریف یہ ہے کہ قائل کی حیثیت اور اس کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں مدد دے حسین کی شخصیت کے ساتھ ایک امام کا تصور بھی ہے جو حق کا داعی ہے۔ اس حیثیت کے علاوہ پس منظر یہ ہے کہ آپ کے جملہ عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں۔ تین دن کی بھوک پیاس ہے، حق ناشناس دشمنوں سے سامنا ہے، موت کا یقین ہے۔ جس کے بعد حرم کی وارثی کرنے والا کوئی نہیں مظلومی و بے کسی کے ایسے موقع

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۱۱ (پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی)۔

پر انسان فطرتاً خدا کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس مکالمے نے جہاں اک صورت حال کو نمایاں کیا ہے وہاں اس نے امام حسین کی شخصیت اور ان کے اندرون کی کیفیات کو بھی واضح کر دیا ہے۔ یہاں ایک امام اور حق کے پاسدار کی حیثیت سے حسین کی شخصیت میں ایک ایسا بھرم ہے جو ہر جگہ ان کو دوسرے کرداروں سے ممیز کرتا ہے۔ شخصیت کا یہ بھرم ان کے مکالمے سے پوری طرح عیاں ہے۔ مزید یہ کہ مکالمہ کسی مخصوص سماج کا ترجمان نہیں بلکہ مرثیے میں یہ وہ مقام ہے جو اس کو مقامی حدود سے نکال کر اس میں آفاقی رنگ پیدا کرتا ہے۔

اس کے علاوہ دبیر کی شاعری کا حقیقی رنگ وہاں کھلتا ہے جب وہ نسوانی مکالمے نظم کرتے ہیں۔ اجزائے مرثیہ کی بحث میں دبیر کی اس خصوصیت کا ذکر ہو چکا ہے۔ اگرچہ نسوانی مکالموں کو پیش کرنا ایک دشوار عمل ہے اور ایک شاعر کے لیے آزمائش کا مقام ہے کہ وہ عورت کے مختلف نفسیاتی مراحل کا ادراک کرنے کے بعد اس کے جذبات و خیالات کی ترسیل کا فریضہ انجام دے سکے۔ نسوانی مزاج کا تلون اور زبان و بیان کا فرق اس فریضے کو اور مشکل بنا دیتا ہے۔ لیکن دبیر اس ترسیل کے فریضے میں نہایت درجہ کامیاب ہے ہیں اس کے اسباب تو ان کے عہد اور ماحول میں ملتے ہیں یہاں ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ جتنے کامیاب نسوانی مرقعے دبستانِ لکھنؤ نے پیش کیے ہیں ان کی نظیر اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ ملاحظہ ہو!

حسین حُرؒ کی لاش خیمے میں لے کر آتے ہیں۔ جناب زینب عون و محمد کی طرف دیکھتی ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ پیش قدمی تم نے کیوں نہ کی۔ اس پر عون و محمد رن کی اجازت پانے کے لیے حسین کے قدموں پر سر رکھ دیتے ہیں[۱]

وہ گر پڑے حسین کے قدموں پہ دوڑ کر | پوچھا بہن نے بھائی سے کیوں ہے یہ چشم تر
مطلب ہے کیا جو میری خوشامد ہے اس قدر | بولیں کسی کے دل کی مجھے بھائی کیا خبر
پوچھو انھیں سے یا لو یہ جو آنکھیں ملتے ہیں
میری صلاح و مشورے پر کیا یہ چلتے ہیں
شہ نے کہا سعید ازل ہیں یہ نیک خو | ہے دوران گلوں کے بیاں سے گلے کی بو
فضہ پکاری آ کے شہِ دیں کے روبرو | قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو
دم بھرتے ہیں یہ ماں کا وہ دم ان کا بھرتی ہیں
شکوہ نہیں حضور سفارش یہ کرتی ہیں

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۱۱ (پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی)

عباس کو علم جو کیا آپ نے عطا
چپ چپ کچھ اس گھڑی سے ہیں دونوں مہ لقا
باہر نہ جانے شمر نے کیا جھوٹ سچ کہا
ان کو تو کچھ حیا ہے خوزادی کو کچھ گلا

عباس کی طرح پہ کرم ان پہ کیجیے
ان کو علم دیا ہے رضا ان کو دیجیے

یہاں دو نسوانی کردار پیش کیے گئے ہیں جنابِ زینب اور فضہ۔ مکالمے نے ان دونوں کی شخصیت اور ان کے نفسیاتی عوامل کو علیحدہ علیحدہ اجاگر کیا ہے۔ عون و محمد نے حسین کے قدموں پر سر رکھ دیا ہے۔ آپ زینب سے اس کا سبب پوچھتے ہیں لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ ایک طرف تو جنابِ زینب کو بیٹوں سے شکایت ہے کہ انھوں نے میدانِ جنگ میں سبقت کیوں نہ کی۔ دوسری طرف یہ آرزو کہ ان کو رن کی اجازت مل جائے۔ تیسرے بھائی کا احترام۔ ان عوامل نے مل کر جو ذہنی کشمکش پیدا کی ہے اس کے اظہار میں شاعر نے محاکات سے کام لیا ہے۔ "بولیں کسی کے دل کی مجھے بھائی کیا خبر"۔ ذہنی، جذباتی واردات اور معاشرت کی کتنی جھلکیاں ہیں جو اس ایک مصرعے میں سمٹ آئی ہیں۔ اس مکالمے کی تخلیق میں جن عناصر نے کام کیا ہے ان میں بیٹوں سے ناراضگی، رن کی اجازت ملنے کی آرزو اور بھائی کا احترام، ان تینوں عناصر نے مل کر جو کیفیت پیدا کی ہے وہ صرف قاری کے احساسات پر طاری ہو سکتی ہے۔ ترسیل اتنی مکمل ہے کہ قاری کا احساس بآسانی اس کیفیت کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ کیفیت کچھ اور آگے بڑھتی ہے "میری صلاح و مشورے پہ کیا یہ چلتے ہیں"۔ مبادا بھائی یہ ذمے داری عائد کر دیں کہ اپنے بیٹوں کو سمجھاؤ۔ اس صورتِ حال کے ازالے کا یہ کتنا بلیغ نکتہ ہے۔ اس کے بعد فضہ کی ملازمانہ حیثیت پر غور کیجیے اور یہ مکالمہ پڑھیے "قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو"۔ اس مکالمے میں "قربان جاؤں" بڑا بلیغ ٹکڑا ہے جس نے فضہ کے کردار کی ساری پرتیں الٹ دی ہیں۔ اس کردار کا یہ مکالمہ ملاحظہ ہو: "شکوہ نہیں حضور سفارش یہ کرتی ہیں"۔ یہاں شاعر نے نفسیات کا بڑا نازک مرحلہ سر کیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ایک عورت کی نفسیات کو ایک عورت ہی زیادہ بہتر سمجھ پاتی ہے۔ حسین جنابِ زینب کی گفتگو کا مطلب نہ سمجھ سکے لیکن فضہ نے اپنی نسوانی فطرت کے زیرِ اثر اس کا کامل ادراک کر لیا۔ اس مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ یہاں لفظ "سفارش" پر خود بخود زور پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس مکالمے میں لفظ "مصلحتاً" کی بلاغت بھی کھل جاتی ہے۔

ایک مرثیے میں امام حسین نے مدینے سے کوفے کی روانگی کا ارادہ کر لیا ہے، گرمی کا موسم، عرب کا ریگستان بچوں کے ساتھ ان حالات میں سفر کرنا مناسب نہیں۔ امام حسین کو اس ارادے سے باز رکھنے کے لیے

حضرت سے کہا مادرِ عباس نے اس دم — واری گئی گر قصد ہے کوفے کا مصمّم
جیسے گئے اب ویسے گئے بعد محرم — دیکھو تو میں واری کہ ہے کیا گرمی کا عالم
رخصت کرو قاسم کو نہ ہم شکل نبی کو
صدقے گئی تم بھیج دو عباس علی کو

ام سلمیٰ بھی یہی رو رو کے پکاریں — کوفے کا تو جانا ہی مناسب نہیں واری
ضربت سرِ حیدر پہ لگی تھی وہیں کاری — آخر وہی کوفہ ہے وہی خلق ہے ساری
بن جائے گا سب کام یہیں حق کی مدد سے
صدقے گئی تم جاؤ نہ نانا کی لحد سے

بلاغت کا تقاضا یہ ہے کہ جس کردار کی زبان سے جو مکالمہ ادا کرایا جائے اس کی حیثیت سن وسال اور اس کی زبان و بیان کا پورا پورا لحاظ رکھا جائے۔ ان دونوں بندوں میں دبیر نے مکالمہ نگاری کی ان شرائط کا حق ادا کر کے کلام کو بلاغت کے اعلا معیار پر پہونچا دیا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی نکتہ ہے کہ جب کسی شخص کو اس کے اٹل ارادوں سے باز رکھنا ہوتا ہے تو اس کے ارادوں سے براہ راست مزاحم نہیں ہوتے۔ چوں کہ ایسی مزاحمت جو عام طور پر ناصحانہ ہوتی ہے، جذباتی ردِعمل کو شدید بنا دیتی ہے۔ اس نکتے کے پیشِ نظر مادرِ عباس حسین سے یہ نہیں کہتیں کہ "کوفے کا تو جانا ہی مناسب نہیں" بلکہ یہ کہتی ہیں "جیسے گئے اب ویسے گئے بعد محرم"۔ یعنی جانا ہی ہے تو محرم کے بعد جانا تاکہ موسم تبدیل ہو جائے۔ بالفرض اتنا انتظار ممکن نہ ہو تو صرف عباس علی کو بھیج دو۔

رخصت کرو قاسم کو نہ ہم شکل نبی کو
صدقے گئی تم بھیج دو عباس علی کو

عباس علی اور قاسم و اکبر کی شخصیتیں اور ام البنین سے ان کے رشتے کی نوعیت اگر ذہن میں ہو تو اس مکالمے کی بلاغت سمجھ میں آ سکتی ہے۔ امام حسین کے ذہن کو یہاں تک ہموار کرنے کے بعد اب یہ مرحلہ اتنا آسان ہو گیا ہے کہ حسین کو کوفے کے سفر سے باز رکھنے کی کوشش براہ راست کی جا سکتی ہے یہ کوشش مادرِ عباس کی زبان سے نہیں بلکہ ام سلمیٰ کی زبان سے ہوتی ہے جو بلاغت کا ایک اہم نکتہ ہے اور جس نے کلام کو ارتقا کے ایک دوسرے درجے پر پہونچا دیا ہے۔ مختصر یہ کہ دبیر نے یہاں واقعے کی جزئیات اور زبان و بیان کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھایا ہے اور مکالمے کو بلاغت کے اعلا معیار پر پہونچا دیا ہے۔

ایک موقع پر مدینے میں شہادت حسین کی خبر آتی ہے جناب صغرا جو اپنی علالت کے باعث مدینے ہی میں رہ گئی تھیں، ان کے پاس عورتیں تعزیت کے لیے آتی ہیں۔ اور اس طرح کلام کرتی ہیں :۔

بے جائے رحم حالتِ صغرا پہ بی بیو — رکھتی تھی وصل شاہ کی حسرت وہ نیک خو[۱]
ہم پوچھتے تھے یوں جو کبھی اس کے حال کو — کل کی بہ نسبت آج تو صغرا تم اچھی ہو

صحت تمھارے چہرے سے اب آشکار ہے
بی بی نہ ہول کھاؤ یوں ہی سا بخار ہے

سُن کے یہ بات دیدۂ و دل سے بہا کے خوں — کہتی تھی ہم بھوں سے میں کیا خاک اچھی ہوں
ہر دم تپِ جدائیِ شبیر ہے فزوں — بانو رگڑ رگڑ کے خدا جانے کب ملوں

بے چین ہوں فراق شہ مشرقین سے
اچھی تو ہوں گی جب کہ ملوں گی حسین سے

کہتے تھے ہم مریض کی سن سن کے گفتگو — ہوئیں گے خیریت سے وہاں شاہ نیک خو
وہ دن بھی حق دکھائے گا صغرا نہ تم کڑھو — کڑھ کڑھ کے ناحق ان کے لیے جان دیتی ہو

ایسا ہی چین دل شہ والا نے پایا ہے
جو گھر بھی اپنا سبط نبی نے بھلایا ہے

ایک دوسرے موقعے پر جناب صغرا کا مکالمہ ملاحظہ ہو! حسین مدینے سے روانہ ہو رہے ہیں۔ سفر کی تیاری میں مصروف ہیں لیکن جناب صغرا بیمار ہیں اس لیے وہ اس سفر میں شریک نہیں ہو سکتیں۔ لیکن وہ شرکتِ سفر پر مُصر ہیں :۔

بہنوں کو والدہ کو مبارک عماریاں — معراج سمجھوں گی میں بٹھا دو گے تم جہاں[۲]
تکیہ عصا بچھونا میں سب چھوڑ دوں گی یہاں — پھر اور کیا ہے کچھ نہیں، مٹھی بھر استخواں

مشکل سفر کی کہنے پہ آسان ہوئے گی
بیمار تندرستوں پہ قربان ہوئے گی

صغرا پکاری ہائے مقدر رہائی ہے — دنیا میں کیا مجھی کو انوکھی تپ آئی ہے
تپ ہے تو خیر تپ کی دوا بے ٹھنڈائی ہے — ہے ہے مرے بخار کا درماں جدائی ہے

---

۱ [illegible]

بیمار کی خبر نہیں ماں باپ لیتے ہیں
تب آتی ہے تو بیٹیوں کو چھوڑ دیتے ہیں

لوگو یہی سہی مری غربت پہ رحم کھاؤ | بیمار خود پڑی ہوں خطا میری بخشواؤ
للٰہ اس قصور کی تعزیر سے بچاؤ | حضرت کو دو قسم نہ صغرا کو چھوڑ جاؤ

یہ جان لو جو گھر میں رہی میں تو مر گئی
اور اونٹ پر چڑھی تو وہیں تپ اُتر گئی

جناب صغرا کا یہ مکالمہ ان کے دلی جذبات اور ماں باپ کی جدائی پر ان کے اضطراب کی ایک کامیاب تصویر ہے جناب صغرا پر ایک اضطراری کیفیت طاری ہے اور وہ طرح طرح سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہی ہیں اور چاہتی ہیں کہ کسی طرح وہ بھی سفر میں شریک ہو جائیں۔ پہلے تو وہ کہتی ہیں کہ مجھے عماری نہ دو، کسی بھی جگہ بٹھا دو' مجھے اپنا بستر اور تکیہ بھی نہ چاہیے۔ جب اس منت و زاری سے بھی کام نہ چلا تو ان کی گفتگو میں طنز اور غصہ شامل ہو جاتا ہے جس کی انتہا یہ ہے:

بیمار کی خبر نہیں ماں باپ لیتے ہیں
تب آتی ہے تو بیٹیوں کو چھوڑ دیتے ہیں

جب یہ طنز بھی کارگر نہ ہوا تو دوسرا رخ اختیار کرتی ہیں کہ چلو میں خود ہی بیمار ہوئی ہوں یہی سہی اب اس خطا کو بخشواؤ' ورنہ میں گھر رہی تو جان لو بس مر ہی گئی۔ یہاں جناب صغرا کے جذبات میں جو ارتقائی کیفیت پائی جاتی ہے وہ ان کے مکالمے کا ایک اہم ترین نفسیاتی عنصر ہے۔ اس کے علاوہ زبان و بیان میں جو سادگی' سلاست اور فصاحت ہے اس نے کلام کو سہل ممتنع کے قریب کر دیا ہے۔

ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ مرزا دبیر مکالمہ نگاری میں وہیں کامیاب ہیں جہاں وہ نسوانی مکالمے نظم کرتے ہیں۔ اس کے ماسوا وہ مکالموں کو اس طرح پیش نہیں کرتے جس طرح کرداروں کی حیثیت کا تقاضا ہے۔ اس کے برعکس ان کے مکالمے خود شاعر کے محسوسات سے ہم آہنگ ہوتے ہیں یہ کلام کا بہت بڑا نقص ہے اور شاعر کی ناکامیِ فن کی دلیل ہے۔ تاہم نسوانی مکالمے دبیر کی شاعری کا ایک اہم اور قابل توجہ عنصر ہے یہاں دبیر کی زبان میں سادگی' فصاحت اور تاثیر' بیان میں بلاغت' اقتضائے حال اور محاکات' غرض اچھی شاعری کے جملہ لوازم موجود ہوتے ہیں۔ دبیر کی

اس خصوصیت پر اگر ریختی کا اثر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دبیر کے شعری مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے وقت کی تحریکات سے پوری طرح متاثر تھے۔ انھوں نے اس ماحول میں آنکھ کھولی جس نے ریختی کو ادبی صنف سخن کا درجہ دیا۔ جرأت، انشا اور رنگین اور جان صاحب نے اس کو فروغ بخشا۔ عورت سوسائٹی کے ذہن پر سوار تھی۔ عورت مرد کے درمیان نہ کامل دوری تھی نہ قربت تھی۔ عورت اگر گھر کی معاشرت میں قید تھی تو محفلوں میں موجود بھی تھی۔ میلوں ٹھیلوں اور پبلک مقامات پر نصف پردہ تھا نہ بے پردگی۔ اس نیم کیفیت نے جس جنسی ہیجان کو برپا کیا تھا ریختی اس کے اظہار کا وسیلہ تھی۔ دبیر کی حیات کا مطالعہ کیجیے تو وہ کسی توانا شخصیت کے مالک نہ تھے۔ اسی لیے وہ پوری طرح اپنے ماحول کی گرفت میں تھے۔ گزشتہ صفحات میں یہ بات بالفاظ دگر کہی جا چکی ہے کہ تشکیل جدید کے بعد مرثیہ اپنے عہد کے جملہ ادبی رجحانات کی ایک ترکیبی ہیئت بن گیا تھا۔ ریختی بھی اس عہد کا ایک رجحان تھی۔ یہ رجحان غزل میں تو ابتذال بن کے ظاہر ہوا لیکن مرثیوں میں اس نے خانگی طرز معاشرت اور نسوانی انداز کلام کی عکاسی کی یہاں یہ دعوا بے جا نہ ہوگا کہ اردو مرثیوں میں لکھنوی معاشرت کی ترجمانی نسوانی کرداروں اور مکالموں ہی کے ذریعے ہوتی ہے۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں وافر تعداد میں ملتی ہیں یہاں ہم نے صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا ہے وہ اس لیے کہ اب تک دبیر کے کلام سے جو بحث ہوتی رہی ہے وہاں سلسلۂ کلام کی نسبت سے ایسی مثالیں سامنے آتی رہی ہیں اور دبیر کی اس خصوصیت پر ضمناً اشارے بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ آخر میں وہ قول دہرانا ہے جو رثائیت کی بحث میں آچکا ہے۔ یعنی دبیر کے یہاں اعلا شاعری کے نمونے معقول تعداد میں ملتے ہیں لیکن ان کا تعلق عام طور پر یا تو نسوانی مکالموں سے ہے یا رثائیت سے۔

منظر نگاری

منظر نگاری جدید مرثیے کا ایک خاص جُز ہے اور مرثیہ نگاروں نے اس پر بڑا زور طبیعت صرف کیا ہے اگرچہ یہ بھی حقیقت ہے کہ مرثیہ نگاروں کا اصل مقصد منظر نگاری کبھی نہیں رہا اور نہ وہ کسی منظر کی مرقع کشی کرنا چاہتے تھے اگر ایسا ہوتا تو مرثیوں میں ان تمام مناظر کی عکاسی ہو سکتی تھی جو فطرت نے زمین و آسمان کے درمیان پھیلا دیے ہیں جب کہ مرثیوں میں طلوع سحر، گرمی کی حدت اور رات کی تاریکی جیسے گنے چُنے موضوعات پائے جاتے ہیں۔ اس تحدید کی وجہ یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اپنے موضوع کی مناسبت سے فطرت کو بطور پس منظر استعمال کیا ہے۔ مرثیہ ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری کا یہی حال رہا ہے چنانچہ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:۔

> شعرائے مشرق کے یہاں مناظر قدرت کا بیان اظہار جذبات کے لیے وہی کام دیتا ہے جو تصویر کے واسطے اس کا بیک گراؤنڈ یعنی بالذات اس کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی صرف تصویر کو ابھارنے کے کام آتا ہے ہمارے شاعروں کا اصل مقصد کسی جذبے یا تخیل کا اظہار ہوتا ہے اور کسی منظر کو بطور تمثیل یا تشبیہہ ضمناً پیش کر دیتے ہیں[1]۔

عبد السلام ندوی نے بھی لگ بھگ ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا قول ہے:۔

> قدما و متوسطین بلکہ متاخرین کے زمانے تک مناظر قدرت نے کوئی مستقل حیثیت پیدا نہیں کی تھی بلکہ قصائد کی تشبیہوں اور مثنویوں اور مرثیوں میں واقعات کے سلسلے میں بہار و خزاں کوہ و دریا اور صبح و شام کا جہاں ذکر آجاتا وہاں ان کے مناظر بھی دکھائے جاتے تھے[2]۔

ان دونوں حوالوں کا ماحصل یہی ہے کہ اردو میں منظر نگاری محدود تھی مرثیہ میں یہ منظر نگاری اور زیادہ محدود ہے۔ یہاں طلوع سحر ہی ایک خصوصی منظر ہے۔ تاہم یہ وہ صبح عاشور ہے جب کہ آفتاب قتل حسین کا پیغام لے کر آیا تھا۔ غالباً اسی لیے مرثیہ نگاروں کا مقصد صبح کے حسن اور اس کی دلکشی کو نظم کرنا

۱۔ تاریخ ادب اردو (ضمیمہ) ص ۲ ۲۔ شعر الہند ص ۱۵۱۔

نہیں تھا بلکہ یہ وہ تمہید تھی جس کے سہارے خیام اہل بیت اور لشکر اعدا کی وہ کیفیت بیان کی گئی جس کا تعلق جنگ کی تیاری سے ہے جس کے بعد شاعر بتدریج شہادت کے بیان پر آتا ہے۔

شعوری طور پر منظر نگاری جدید مرثیے کا چہرہ ہے۔ اس چہرے کے لیے بہترین موضوع صبح عاشور ہی ہوسکتی تھی۔ اس شعوری التزام کے بعد جو کچھ منظر نگاری ملتی ہے وہ تمام تر تخیل کی پیداوار ہے جس کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں اگرچہ اس سے بھی انکار نہیں کہ شاعری تخیل کے بغیر ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں :۔

منظر نگاری کا کمال بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ منظر کی لفظی تصویر اصل سے اس قدر مطابق ہو کہ تصویر سے اصل کا لطف حاصل ہو لیکن حقیقت میں مناظر کی تصویروں کو بالکل اصل کے مطابق کر دکھانا شاعری کا کمال نہیں ہے بلکہ شاعر اپنی قوت تخیل سے قدرتی منظروں میں ایسا تغیر کر دیتا ہے کہ منظر بالکل فطری نہیں رہتا مگر خلاف فطرت بھی نہیں معلوم ہوتا[۱]

منظر نگاری کی یہ تعریف غالباً اردو مرثیوں کے پیش نظر بیان کی گئی ہے چوں کہ اردو مرثیوں میں عام طور پر وہی منظر نگاری ملتی ہے جس کا تمام تر تعلق تخیل سے ہے حالاں کہ شاعری میں تخیل کی اہمیت کے باوجود منظر نگاری میں تخیل صرف بقدر شعر ہونا چاہیے نہ کہ بقدر بیان۔ یہاں شاعر کا تخیل اس مشاہدے سے بے نیاز نہیں ہونا چاہیے جو کسی قدرتی منظر سے حاصل ہو سکتا ہے۔

دبیر کے یہاں منظر نگاری کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے مناظر زیادہ تر تخیل کی پیداوار ہیں یہاں دبیر نے بڑے عجیب و غریب استعاروں، تشبیہوں اور تمثیلوں سے کام لیا ہے اور اپنے طلسم خیال سے قاری کو مسحور کرنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ ہو :۔

نکلا افق سے عابد روشن ضمیر صبح ۔۔۔ محراب آسماں ہوئی جلوہ پذیر صبح[۲]
کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیر صبح ۔۔۔ پھر سجدہ گاہ میں گیا مہر منیر صبح
کرتے تھے سب غروب کا سجدہ درود کو
سیارے ہفت عضو بنے تھے سجود کو

یوسف غریق چاہ سیاہ ناگہاں ہوا ۔۔۔ یعنی غروب ماہ تجلی نشاں ہوا

۱۔ روح انیس ص ۶۹ ۲۔ دفتر ماتم جلد ۵ مرثیہ نمبر ۳ (دبیداشتاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

یونس دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہوا　　یعنی طلوع نیرِّ مشرق ستاں ہوا
فرعونِ حق سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

تھی صبح یا فلک کا وہ جیبِ دریدہ تھا　　یا چہرۂ مسیح کا رنگِ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ صبح کا اشکِ چکیدہ تھا　　یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کیسے نہ مہرِ صبح کے سینے پہ داغ تھا
امیدِ اہلِ بیت کا گھر بے چراغ تھا

روزِ سفید یوسفِ آفاق شب نقاب　　مغرب کی چاہ میں جو تھا افتادہ زیرِ آب
سقائے آسماں نے لیا دلوِ آفتاب　　اور ریسماں شعاع کی باندھی بآب و تاب
یوسف کو دلوِ مہر میں بٹھلا کے چاہ سے
کھینچا شعاع شرق میں مغرب کی راہ سے

سایہ جہاں جہاں تھا وہاں نور ہو گیا　　پھر مشکِ شب جہاں سے کافور ہو گیا
گویا کہ زنگ آئینے سے دور ہو گیا　　باطل رسالۂ شبِ دیجور ہو گیا
کیا پختہ روشنائی تھی قدرت کے خامے میں
مضموں تھا آفتاب کا ذرّوں کے نامے میں

اس منظر نگاری کے پیشِ نظر گمان ہوتا ہے کہ شاعر نے اس موضوع کو اپنے ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے اور یہ مقاصد ہیں تخیلات اور مضامین کا زور دکھانا۔ ان بندوں سے شاعر کی اپنی علمیت اور اس کے لفظی آہنگ کا تو پتہ چلتا ہے لیکن صبح کا منظر کہیں نہیں کھلتا۔ شاعر نے طلوعِ سحر کے اس منظر پر اپنے خیالات کا عکس ڈال کر منظر کی فطرت اور اس کی آفاقیت کو اتنا محدود اور مصنوعی بنا دیا ہے کہ یہ اب وہ مخصوص سحر ہو کر رہ گئی ہے جو صرف خیامِ اہلِ بیت میں طلوع ہو رہی تھی

خورشید تھا کہ صبح کا اشکِ چکیدہ تھا　　یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کیسے نہ مہرِ صبح کے سینے پہ داغ تھا
امیدِ اہلِ بیت کا گھر بے چراغ تھا

یہاں شاعر نے اس سحر کا منظر پیش کیا ہے جو صرف اس کے محسوسات پر طلوع ہو رہی تھی تاہم ہمیں یہ بھی فراموش نہیں کر دینا چاہیے کہ یہ سحر صرف ایک پس منظر ہے جو یہاں اپنے موضوعِ شہادت سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہے۔ اس توجیہہ سے قطع نظر زیر بحث بندوں میں صرف شاعر کی خیال آرائی کا منظر کھلتا ہے شاعر نے ایسے عجیب غریب استعارے اور مضامین ایجاد کیے ہیں کہ ذہن فوری طور پر معنی کے ادراک سے بھی قاصر رہتا ہے۔ کچھ یہ بھی ہے کہ دبیر کے مزاج کو فطرت نگاری کے موضوع سے کوئی ربط نہ تھا یہ تو صرف ایک روایت کی پیروی تھی جس کے واسطے سے انھوں نے لکھنوی مذاقِ شعر کی داد دی ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا — اور قبلۂ غروب میں ذکرِ خدا کیا[1]
باہم صفِ نجوم نے بھی اقتدا کیا — مجمع نمازیانِ سحر نے سوا کیا
پڑھنے کو فرض طاعتِ ربِ غیور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

کھولا کلیدِ مہر نے جب قفلِ بابِ صبح — صندوقِ آسماں نے نکالی کتابِ صبح
سب کا بدر نویس ہوا آفتابِ صبح — لکھنے لگا عطارد گردوں حسابِ صبح
ابریِ صبح دھو کے تمام آب و تاب سے
عیسیٰ کو دی کہ خشک کرے آفتاب سے

گل گونۂ شفق جو ملا حورِ صبح نے — اسپندِ مشکِ شب کو کیا نورِ صبح نے
گرمی دکھائی روشنیٔ طورِ صبح نے — ٹھنڈے چراغ کر دیے کافورِ صبح نے
لیلیٔ شب کے حسن کی دولت جو لٹ گئی
افشاں جبیں سے انجمِ درخشاں کی چھٹ گئی

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشانِ صبح — سلطانِ صبح نے کیا قصدِ اذانِ صبح
باندھا عمامہ نور کا پہنا کتانِ صبح — چرخِ چہارمی پہ گیا خطبہ خوانِ صبح
منھ سب کے سوئے قبلۂ امید ہو گئے
سرگرم سجدہ عیسیٰ و خورشید ہو گئے

۱- دفترِ ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۱۵ (جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا۔)

آیا عروج پر شہ گیتی نشانِ مہر　　لی روز نے پناہ بزیر نشانِ مہر
پرچم کشاں ہوا علم زر فشان مہر　　اور لشکر شعاع نے تانی سنانِ مہر
نیزہ کرن کا دیدۂ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

سلطان صبح نے رخ آفاق فق کیا　　واں رنگ فق کیا یہاں خون شفق کیا
اور روز نے قمر کو الٹ کر رمق کیا　　باطل کو باطل اس نے کیا حق کو حق کیا
خورشید صبح کا کل دستار ہو گیا
پھر تار تار جیب شب تار ہو گیا

ذروں میں نور مہر در آیا قمر قمر　　لوٹا سحر نے معدن شبنم گہر گہر
بڑھ کر نقیب نور پکارا سحر سحر　　فرماں نجوم و بدر کو پہونچا بدر بدر
برقع جو اٹھ گیا تھا رخ آفتاب کا
پردہ تھا ناش صبح ملمع نقاب کا

دیکھا جو حسن خامۂ خورشید پر ضیا　　شنجرف نے شفق کو سر دست حل کیا
فرماں قضا نے منشی تقدیر کو دیا　　تحریر کر موافق ارشاد کبریا
یہ آخری سپاہ حسینی کا اوج ہے
تا ظہر نہ حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

وہ نور وہ سپیدۂ صبح اجل نما　　وہ نعرۂ اذان و اقامت ہر ایک جا
ریتی پہ اتقیا تھے ترائی میں اشقیا　　فکر وضو میں شاہ جدا اور حرم جدا
پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب
حاضر تھا آفتابہ لیے دور آفتاب

صبح کی منظر کشی کے سلسلے میں یہ دبیر کا نمائندہ کلام ہے۔ جہاں انھوں نے بہت کچھ سلاست پسندی سے کام لیا ہے اس سلاست پسندی کا سبب یہ ہے کہ یہ پوری منظر کشی مشاہدے کے بجائے جذبات کے سہارے کی گئی ہے۔ شروع سے آخر تک بند پڑھتے چلے جائیے شعری جذبے کی ایک رو دوڑتی ہوئی محسوس

ہوتی ہے معلوم ہوتا ہے شاعر کی طبیعت شعر گوئی پر آمادہ ہے، خیالات کی آمد ہے، لفظوں کا ایک سیل رواں ہے جس نے بیان کی دل کشی صنعتوں کے بے محابا استعمال اور معنی کی بلاغت سے ایک چمن زار قائم کیا ہے جو دماغ کے لیے سامانِ لذت ہے۔ زبان و بیان کے اس فن کارانہ حسن کے علاوہ اگر اصل منظر کشی کا جائزہ لیں تو اس میں اگرچہ صبح کے آثار پائے جاتے ہیں۔ چاند کا اجالا ہلکا ہونا، ستاروں کا چھپنا، اذان و اقامت کا غلغلہ، سورج کا طلوع، شعاعوں کا فروغ، ذروں میں چمک، صبح کی جملہ خصوصیات موجود ہیں اس کے باوجود ان بندوں میں صبح کی کیفیت کم اور تخیل کا اثر زیادہ جھلکتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ سحر فطرت کے پردوں سے نہیں بلکہ شاعر کے ذہن سے طلوع کر رہی ہے منظر کشی میں جو ایک بتدریج ارتقا اور تسلسل ہونا چاہیے اس کے بجائے ہر بند غزل کے شعر کی طرح منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر کا تخیل کسی ارتقا کو پیش کرنے کے بجائے ایک محدود دائرے میں مختلف انداز سے گردش کر رہا ہے لیکن مضمون آفرینی کے فن کارانہ انداز سے دائرے کا محدود رقبہ واضح نہیں ہونے دیتا۔ آخر میں شاعر نے اس منظر کو اپنے موضوع شہادت سے ہم آہنگ بھی کر دیا ہے۔ یہ ٹیپ ملاحظہ ہو:۔

یہ آخری سپاہ حسینی کا اوج ہے
تا ظہر نہ حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

لیکن دبیر اگر فن کے تکنیکی تقاضوں سے واقف ہوتے تو اس ٹیپ کے ساتھ گریز پر آجاتے مگر وہ اس کے بعد پھر طلوع سحر کے منظر پر آجاتے ہیں:

وہ نور وہ سپیدۂ صبح اجل نما
وہ نعرۂ اذان و اقامت ہر ایک جا

گویا دبیر کے تخیل کو جیسے جیسے مضامین ملتے جاتے ہیں بغیر کسی ترتیب کے وہ ان کو نظم کرتے جاتے ہیں بلکہ ایک ہی مضمون کو بار بار دہراتے بھی ہیں اگرچہ نئے ڈھنگ سے۔ تنقیدی نقطۂ نظر سے ایسے بیانات اس وقت زیادہ پر تاثیر لگتے ہیں جب وہ دو تین بندوں سے زیادہ نہ ہوں چوں کہ یہاں تکرار کا امکان کم ہوتا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو:۔

وہ روشنی صبح وہ جنگل وہ بیاباں
وہ سرد ہوا وہ سحر قتل کا ساماں[1]
شاخوں پہ درختوں کی ہر اک برگ تھا جنباں
دل کھینچتا تھا زمزمۂ مرغ خوش الحاں

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۲۳ (جب ختم کیا سورۂ واللیل قمر نے)

خورشید کی وہ جلوہ گری اوج سما سے
اور خیموں میں بجھنا وہ چراغوں کا ہوا سے

سورج کی کرن سبزۂ صحرا پہ جو آئی   جو فرش زمرد تھا ہوا فرش طلائی
مرغان سحر کر رہے تھے نغمہ سرائی   اور فاطمہ دیتی تھی محمد کی دہائی
آہ دل زہرا نے جگہ قلب میں کی تھی
خورشید کے خرمن میں بھی اک آگ لگی تھی

خورشید کے پرتو سے وہ ذروں کا چمکنا   وہ نور کی مے مہر کے ساغر سے چھلکنا
اور خیمے میں شبیر کی بہنوں کا بلکنا   سر خاک پہ ہر مرتبہ رو رو کے پٹکنا
عالم یہ تھا اس دن حرم خاک نشیں پر
تسبیح گرے ٹوٹ کے جس طرح زمیں پر

خط کشیدہ مصرعوں میں جو صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے اس میں بہت کچھ اصلیت کا رنگ جھلکتا ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ اوپر کہا گیا کہ مرثیوں میں طلوع سحر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ سحر یوم عاشور میں قتل حسین کے پس منظر کا کام کرتی ہے چنانچہ زیر نظر بندوں کا اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہاں شاعر نے نہ صرف صبح عاشور کی کیفیت بیان کر دی ہے بلکہ خیام حسین کی جو حالت ہے اس کا پس منظر بھی پیش کر دیا ہے۔ اس طرح یہ صبح عاشور مرثیے کے موضوع سے ہم آہنگ ہو گئی ہے۔ سابقہ مثالوں میں جہاں دبیر کا لفظی آہنگ بلند اور پرشکوہ ہے اس کے مقابل یہاں لہجے کا دھیما لیکن سلگتا ہوا آہنگ دبیر کے حزنیہ موضوع کی خصوصیت ہے کہ یہاں وہ خاصے کامیاب رہتے ہیں۔ ایک جگہ دوپہر کی گرمی کا منظر ملاحظہ ہو۔

لکھتے ہیں صاحبانِ تواریخ بیشتر   جس سال نام شہ پہ پڑا قرعۂ سفر[۲]
تھی اس برس یہ شدتِ گرما کہ الحذر   مثل چنار آگ سے جلتا تھا ہر شجر
جائے غبار ریگ سے شعلے بلند تھے
مجمر زمین گرم تھی ذرّے سپند تھے

مثل تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب   ہوتی تھیں سیخ موج پہ مرغابیاں کباب
گلگوں صدف تھے دانۂ بریاں دُرِ خوش آب   آتش سے اپنی لعل بدخشاں تھا آب آب

۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۲۴ (دست خدا کا قوت بازو حسین ہے۔)

یہ دھوپ تھی کہ دانے کا بچنا محال تھا
دانہ بچا بھی جلنے سے تو خال خال تھا

دبیر کی خصوصیات کے تعلق سے سابق میں یہ بات کہی گئی ہے کہ دبیر اپنے خیالات و جذبات میں انتہا پسند واقع ہوئے ہیں یہ انتہا پسندی ان کی وہ نفسی کیفیت ہے جس کے زیر اثر وہ کسی واقعے کے بیان میں اس کی انتہائی کیفیت کو پیش کرتے ہیں جس کے آگے کوئی ترقی ممکن نہ ہو۔ یہ انتہا پسندی دبیر کے معتقدات کا اثر بھی ہو سکتی ہے۔ کربلا میں اہل بیت کی پیاس مظلومی کی وہ کیفیت ہے جس کی مثال نہیں۔ مثالیت کے اس تناظر میں دبیر نے گرمی کا وہ منظر پیش کیا ہے جسے مبالغے کی انتہا سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ورنہ ان دونوں بندوں کے مطالعے میں یہ احساس نہیں ہوتا کہ شاعر کسی منظر کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ تو صرف اہل بیت کی پیاس کے تناظر میں گرمی کی اس انتہائی کیفیت کو بیان کرنا چاہتا ہے جو ہمارے مذہبی تصورات کا ساتھ دیتی ہے۔

ایک اور منظر ملاحظہ ہو جہاں راہ کی دشواری اور رات کی تاریکی کا سماں دکھایا ہے۔[1]

وہ صبح سے پردیسیوں کا دھوپ میں آنا
وہ رات کا وقت اور وہ منزل کا نہ پانا
گھوڑوں کا شب تار میں وہ ٹھوکریں کھانا
اور سبط نبی کا یہ غریبی سے سنانا
اس راستے میں بار گراں دوش پہ سر ہے
اے موت بتا مرقد شبیر کدھر ہے

تھی بچوں نے محمل میں جدا دھوم مچائی
اس رات کی دہشت سے سکینہ کو تپ آئی
رستہ نہ شتربانوں کو دیتا تھا دکھائی
سب بی بیاں کہتی تھیں دہائی ہے دہائی
آغوش سے ماں کے نہ جدا ہوتے تھے بچے
ماں ناد علی پڑھتی تھی اور روتے تھے بچے

تاریکی شب وہ تھی کہ العظمۃ للّٰہ
گم ہو گیا خود چرخ پہ مشعل کو لیے ماہ
اور مدِ نظر طول سے اس رات کے کوتاہ
رستے میں اندھیرا تھا مثال دل گمراہ
آتی تھی نظر ایک کی صورت نہ کسی کو
رستہ نہ ملا قافلۂ آل نبی کو

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۳ (اللہ نے پیدا کیا جو رنج و بلا کو)

یہاں دبیر نے پہلے بند کے ابتدائی مصرعوں میں بہت کچھ اصلیت سے کام لیا ہے اور اس بات کی کوشش کی ہے کہ منظر کو اصل کے مطابق پیش کیا جائے۔ اسی کے ساتھ راہ کی دشواری اور رات کی تاریکی سے مسافروں پر جو کیفیت طاری ہے اس کی ترسیل میں بھی وہ خاصے کامیاب ہیں لیکن اس کے بعد جب وہ تاریکی کا منظر پیش کرنے پر آتے ہیں تو وہی اپنے مضمون کی ہوا باندھتے ہیں۔ تاریکی کا یہ وہ منظر ہے جس کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں

ان مثالوں کے پیش نظر یہ کہنا دشوار ہے کہ دبیر منظر نگاری میں کامیاب ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے یہاں وہ منظر نگاری ملتی ہی نہیں جس کا تعلق فطرت کی مرقع کشی سے ہے۔ فطرت کے نام پر جو کچھ ان کے یہاں ملتا ہے وہ طلوع سحر کا منظر ہے جس پر تخیل کا رنگ چڑھا ہوا ہے نتیجہ یہ کہ سحر کسی مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتی۔ یہ سحر تو شاعر کی علمیت کی پیداوار ہے۔ دبیر اپنی علمیت کے سہارے الفاظ کی سبیل لگاتے ہیں، نادر تشبیہیں اور تمثیلیں ڈھونڈ کر لاتے ہیں اور بیان کا ایسا آہنگ قائم کرتے ہیں کہ قاری کا ذہن مرعوب ہو جاتا ہے۔ اس پر بھی ان کا بیان مسلسل نہیں ہوتا۔ دبیر کے اکثر حامی اسے ان کی خوبی قرار دیتے ہیں اور اس عدم تسلسل کو متعدد مطلعوں سے تعبیر کرتے ہیں لیکن توجہ طلب امر یہ ہے کہ دبیر کے چہروں میں ہر مطلع مطلع آغاز ہوتا ہے۔ بیانیہ شاعری میں ایک سے زیادہ مطلعے اس بات کا ثبوت ہیں کہ بیان مسلسل اور ارتقا پذیر نہیں ہے اور ظاہر ہے اسے خوبی کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ دبیر کے یہاں منظر نگاری کا مجموعی انداز یہی ہے۔ الّا و شاذ ایسی مثالوں کے جہاں اصلیت کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔

محاسنِ کلام

مرزا دبیر کی شاعری میں رطب و یابس بہت کچھ ملتا ہے اور ان کے کلام پر یہ قول صادق آتا ہے "پستش بغایت پست بلندش بغایت بلند" ان کے یہاں ایسی شاعری بھی ملتی ہے جسے معیار کے پست ترین درجے میں رکھا جاسکتا ہے اور ایسی شاعری بھی جسے اعلا معیار کا نام دیجیے۔ تاہم معیار کے نام پر ان کے یہاں موضوع کی تخصیص ہے گزشتہ مطالعے سے عیاں ہے کہ دبیر کی شاعری کا اعلا معیار وہیں ملتا ہے جب وہ کسی رثائی موضوع کو نظم کرتے ہیں یا نسوانی مکالموں کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی تیسری بڑی خصوصیت صنائع و بدائع کا استعمال ہے جو ان کی شاعری کا ایک اہم ترین عنصر اور دبستان لکھنؤ کا ترجمان ہے۔ اس طرح ہم دبیر کی شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں یعنی داخلیت اور خارجیت۔ یہاں ان اصطلاحوں کا مقصد کسی روایتی بحث کا اعادہ نہیں ہے بلکہ داخلیت سے مراد تو وہی رثائیت اور جذبات نگاری ہے جو دبیر کے خاص موضوع ہیں یہاں ان کی شاعری میں سادگی، تاثیر، اور اصلیت تینوں چیزیں پائی جاتی ہیں۔ خارجیت کا تعلق صنائع و بدائع سے ہے۔ ہر چند ان اصطلاحوں کا مفہوم اور اطلاق بہت کچھ وہی ہے جو روایتاً رہا ہے لیکن ہماری بحث میں ان اصطلاحوں کا استعمال روایتاً یا جبراً نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق اس واقعے سے ہے کہ دبیر کے کلام کی یہ دو نمایاں خصوصیات ہیں۔

دبیر کے کلام میں بہت سے الفاظ ملتے ہیں اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس میدان میں ان کا حریف اردو شاعری میں مشکل سے ملے گا۔ کلام کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ کہیں تو ان کی شاعری کا مقصد صرف رعایت لفظی کا اظہار ہے اور کہیں ان صنعتوں کا استعمال اتنا بے ساختہ ہے کہ لطف کلام کا سبب بن گیا ہے اس میں شک نہیں کہ یہ چیزیں اصل کلام نہیں ہیں یہ تو صرف محاسن کلام ہیں جن کی لسانی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری پر تنقید کا اصول چاہے جمالیاتی ہو یا جدلیاتی، اقتصادی ہو یا نفسیاتی۔ اس کے لسانی پہلو کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ زبان جذبے یا خیال کو قالب عطا کرتی ہے۔ یہ قالب زبان کی صلاحیتوں کا پتہ دیتا ہے اور ان صلاحیتوں کو بروئے کار لانا شاعر کی لسانی استعداد کی دلیل ہے۔ یہ استعداد وہبی نہیں کسبی ہوتی ہے اسی لیے شاعر کو

یہاں جذبے یا خیال کے بجائے لسانی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ کاوش شاعری میں کتنی ہی ناپسندیدہ کیوں نہ ہو اس سے زبان کے ارتقا میں مدد ملتی ہے اور اس کا ادبی روپ مستحکم ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ انکار دبیر کے عہد کا رجحان تھے اردو کے اس ادبی رجحان میں دبستان لکھنؤ کو ایک امتیاز حاصل ہے۔ دبیر اس دبستان کے منفرد نمائندے ہیں

اس تمہید کے بعد دبیر کے کلام سے ان صنعتوں کی مثالیں پیش نظر ہیں جو ان کے کلام میں نمایاں طور پر ملتی ہیں۔

رعایت لفظی۔ اس کا مطلب ہے ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ استعمال کرنا کہ لفظوں کے درمیان صوری، صوتی اور معنوی مناسبت ہو۔ یہ صنعت جب مہذب اور بامعنی ہو تو اسے مراعاۃ النظیر کہتے ہیں لیکن جب یہ رعایت بہت زیادہ نمایاں ہو اور کسی معنوی کیفیت کی حامل نہ ہو تو اسے ضلع جگت کہتے ہیں۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

پر تھا ہمائے اوج سعادت شکستہ بال — جز اشک آب و دانے کا تھا دیکھنا محال
یہ دھوپ تھی کہ دانے بچنا محال تھا — دانہ بچا بھی جلنے سے تو خال خال تھا
نالیوں کی راہ کوچۂ ظلمات ہو گئی — رنگ سیاہ شام اڑا رات ہو گئی
گویا کہ اڑا ہوش اور آواز نہ آئی — پریوں کو یہ رفتار یہ پرواز نہ آئی
تھا اس کا فرس یا تہہ ران کرگ رن آیا — بگڑا یہ جواں شیر تو کچھ بھی نہ بن آیا

ضلع جگت:۔

بلبل کرے نظارا تو گل سے بگاڑ ہو — موسیٰ جو دیکھے طور کا جانا پہاڑ ہو
ہر بات پہ تھا معجزۂ تازہ دست بوس — پانی ہوئی زرہ تو پڑی باغیوں پہ اوس
قامت جو گرا دشت میں مردود ازل کا — اس ریگ پہ وہ مصرعہ بنا بحر رمل کا
شامی کباب تھے یہ ہوئی جب شرر فشاں — اہل تتار بن کے ہرن رن سے تھے رواں
مصری نہ بات کر سکے سب بولے الاماں — بت بن کے گبر رہ گئے پتھرائیں پتلیاں

زردار زرد ہو کے گل اشرفی بنے
نصرانی خاک ہو کے گل ارمنی بنے

حسن التعلیل:۔ تعلیل کا مطلب ہے علت قرار دینا شاعر کسی واقعے کا ذکر کرتا ہے اور پھر تخیل

کی مدد سے اس کی وہ علت قرار دیتا ہے جو اس کی علت نہیں ہوتی۔ المیزان میں لکھا ہے "یہ ایک لطیف صنعت ہے اس کی حقیقت یہ ہے کہ کسی چیز کے واسطے کسی شے کو علت فرض کریں جو در حقیقت اس کی علت نہ ہو" مثلاً :-

آئینہ رو بروے جہاں ہے جو خوشنما ⁂ وہ ان کا روشناس ہے بس اور وجہ کیا
اب انھیں جمالوں کے دھوکے میں بار ہا ⁂ پھرتا ہے عکس آئینے کے گھر میں جا بجا

پر طاقِ دل سے آئینہ ہے یہ گرا ہوا
جو آئینے کا عکس ہے منھ پر بھرا ہوا

سن کے روزِ ازل اس قد کی بزرگی کا بیاں ⁂ آج تک خلد میں طوبا ہے حیا سے پنہاں
ماتم یہ تھا کہ مالکِ کوثر ہے تشنہ کام ⁂ بالکل الٹ دیے تھے حبابوں نے اپنے جام

دریا جو دُور پیاس میں تھا شہ کی فوج سے
منھ پر طمانچے مارتا تھا دست موج سے

لفّ و نشر۔ لف بمعنی لپیٹنا اور نشر بمعنی پھیلانا یا منتشر کرنا۔ اصطلاح میں یہ ایسی صنعت ہے کہ پہلے کئی چیزیں مذکور کریں اور بعد اس کے ہر ایک کے منسوبات اور متعلقات کا بیان کریں یہ دو طرح کی ہوتی ہے مرتّب اور غیر مرتّب۔ یعنی جس ترتیب سے پہلے مصرعے میں اشیا کا ذکر ہوا اگر اسی ترتیب سے دوسرے مصرعے میں متعلقات کا بیان ہو تو مرتب ہے ورنہ غیر مرتب۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں :-

کیا خط و عارض و لب و گیسو سے نام تھا ⁂ مختار چین و روم و سمر قند و شام تھا
پیدا نہ زمیں تھی نہ کہیں عرش عیاں تھا ⁂ سبزے میں وہ پنہاں تھی شفق میں وہ نہاں تھا
نے چرخ ہے نے دشت نہ کہسار نہ قلزم ⁂ وہ سکتہ ہے وہ گرد وہ رعشہ وہ تلاطم
اس رخش سے برق و شرر و شعلہ و سیماب ⁂ لرزندہ و شرمندہ و درماندہ و بے تاب

طباق۔ اسے صنعتِ تضاد بھی کہتے ہیں۔ "حدائق البلاغہ" میں لکھا ہے کہ "اس کو تطبیق اور مطابقت اور اور تکافو اور تضاد بھی کہتے ہیں۔ یہ صنعت اس طرح سے ہے کہ ایسے دو لفظ کہ ایک کے

۱۔ ص ۱۴۷

معنی دوسرے کے معنی کے مخالف ہوں ایک جائے میں ذکر کریں۔ اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گلشن ہیں مگر آہ نہ پھولے نہ پھلے ہیں — آدھے جوانی کی یہ دنیا سے چلے ہیں

اس نام کے لینے سے طبیعت کا مٹھاز ور — شیریں سخنی کا مری عالم میں پڑا شور

سر دان کے حسن گرم سے شعلے ہیں طور کے — اس دفتر حسین میں چہرے ہیں نور کے

ان جنتی بھوؤں میں جو بل آیا تو غضب ہے — منہ تم نے بگڑ کر جو بنایا تو غضب ہے

ایہام - ایہام کے معنی ہیں وہم میں ڈالنا۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے دو معنی ہوں۔ ایک معنی قریب اور ایک معنی بعید۔ قاری یا سامع کو معنی قریب کا وہم ہوتا ہے لیکن شاعر کا مقصود معنی بعید سے ہوتا ہے۔

اس لام کا ہے دائرہ اسلام کی جگہ (اسلام / اس لام) — یعنی علی کے دل میں ہے اس لام کی جگہ (اسلام)

یاں نام سن کے رعب سے سب تھرتھراتے ہیں — ان کا جگر سراہیے جو لڑکے آتے ہیں

مسکن زمیں پر ہے یہ خود آسمان ہیں — گنتی میں سات آٹھ ہیں پر نوجوان ہیں

تجنیس۔ تجنیس اسے کہتے ہیں کہ شعر میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو صورت اور تلفظ میں ایک ہوں لیکن معنی میں مختلف ہوں۔ اس کی دو شاخیں ہیں ایک تجنیس اشتقاق یعنی ایسے الفاظ لانا جو ہم مخرج لگتے ہوں اور صوراً و معناً ملتے جلتے ہوں۔ دوسری تجنیس شبہ اشتقاق یعنی ایسے الفاظ لانا جو ہم مخرج لگتے ہوں لیکن مخرج اور معنی دونوں میں مختلف ہوں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں

طوفاں کی طرح فوج بڑھی جوش و غا سے — اور خون گھٹا ابر کا ڈھالوں کی گھٹا سے

دو لاکھ بجلیاں تھیں اور اک یہ نہال تھا — پر یہ نہال فضل خدا سے نہال تھا

جوہر تھے یا لکھے ہوئے نصرت کے آئے تھے — لیکن یہ آئے شان میں برش کی آئے تھے

اشتقاق۔ ہر جا یہ برق بارقہ تھی اور نہیں بھی تھی — بالائے آسماں بھی تھی زیر زمیں بھی تھی

یکتائی کے میزان میں لال اس کا تلے گا — عقدہ اس سے جو باندھے گے تو عقدہ یہ کھلے گا

شبہ اشتقاق ہے۔

سلطان صبح نے رخ آفاق فق کیا — اور روز نے قمر کو الٹ کے رمق کیا

لی مرحبا فرشتوں سے مرحب کو مار کے
عنتر کو تر لہو میں کیا سر اتار کے

تلمیح:- جب شعر میں کسی مشہور علم واقعے کی طرف اشارا کیا جائے تو اسے تلمیح کہتے ہیں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:-

اب چاہِ زنخداں کا سنو تازہ بیاں واہ ÷ یوسف کی طرح خضر کو یاں گرنے کی ہے چاہ
یہ کیا ہے جو آئینے کو رخ ان کا جلا دے ÷ جل ہے تو یہ آئینۂ سکندر کو جلا دے
غائب ہوئی زرہ جو بدن پر یہ چل گئی ÷ یونس پکارے جال کو مچھلی نگل گئی

تنسیق الصفات۔ تنسیق کا مادہ ہے نسق جس کے معنی ہیں ترتیب یا تنظیم۔ اس طرح تنسیق الصفات کا مطلب ہے مختلف صفات کو ترتیب کے ساتھ بیان کرنا۔ حدائق البلاغۃ میں لکھا ہے:-
"کسی موصوف کا صفات متوالیہ کے ساتھ ذکر کریں[1] تو اسے تنسیق الصفات کہتے ہیں۔"
مثالیں ملاحظہ ہوں:-

مقصود قضا، شیرِ خدا، قاضیِ فردا ÷ سلطان ابد، شاہِ ازل، عروۂ وثقا
خورشیدِ نجف، بدرِ حرم، رونقِ دنیا ÷ اقبالِ عرب، اوجِ عجم، خسروِ بطحا
رومی و نہروانی و شامی و خیبری ÷ رہبانی و کنشتی و دیری و آزری
خوش قامت و خوشتر و خوش آغاز و خوش انجام ÷ حسنِ چمنِ شرع بہارِ گلِ اسلام

سیاقۃ الاعداد۔ یہ وہ صنعت ہے جس میں مختلف اشیا کا ایک ایک کر کے ذکر کیا جاتا ہے۔ تنسیق الصفات اور سیاقۃ الاعداد میں فرق یہ ہے کہ تنسیق الصفات میں مختلف صفات بیان کیے جاتے ہیں جب کہ سیاقۃ الاعداد میں مختلف اشیا۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:-

باران و قطرہ باغ و گل و معدن و گہر ÷ صحرا و ذرہ برج و نجوم آتش و شرر
طور و کلیم آب بقا خضر نامور ÷ ظلمات و نور و شہر و بیابان و خشک و تر
یہ جد یہ کد یہ سعی یہ کوشش یہ اہتمام ÷ یہ صف کشی یہ مورچہ بندی یہ اہتمام
یہ حلّہ ہے یہ میوہ یہ کوثر ہے یہ جناں ÷ یہ حور یہ قصور یہ طوبا یہ بوستاں

۱۔ ملاحظہ ہو ص ۱۰۲

یہ جنس آبرو ہے یہ بیعانہ نقدِ جاں ‏ ‏ یہ گو یہ رزم گاہ یہ چوگاں یہ امتحاں

ردُّ العجز علی الصدر۔ اس کی تعریف یہ ہے کہ "پہلے مصرعے کے پہلے جز کو صدر یا ابتدا کہتے ہیں اور آخری حصے کو عجز کہتے ہیں۔ پہلے مصرعے کے عجز کو دوسرے مصرعے کے صدر میں دہراتے ہیں۔ پھر اس کے عجز کو آئندہ مصرعے کے صدر میں۔ مثلاً"

عباس علی جوہر شمشیر وفا ہے ‏ ‏ یہ جوہر شمشیر وفا سیف خدا ہے
یہ سیفِ خدا سیفی حیدر کی دعا ہے ‏ ‏ یہ سیفی حیدر کی دعا عقدہ کشا ہے
یہ عقدہ کشادہ ہے جو حیدر کا خلف ہے
حیدر کا خلف ہے تو وہ عالم کا شرف ہے

عکس۔ عکس کے معنی ہیں الٹا۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ پہلے ایک لفظ استعمال کریں پھر اس کے حرفوں کی ترتیب اس طرح الٹ دیں کہ اس سے دوسرا لفظ بن جائے۔ مثلاً

رف رف صفت الٹ کے یہ فرفر نکل گئی ‏ ‏ کانٹے الجھ کے رہ گئے مرمر نکل گئی
سرتاجِ فلک فرشِ درِ شاہ نجف ہے ‏ ‏ اس فرش کو دیکھا جو الٹ کر تو شرف ہے
سلطان صبح نے رخ آفاق فق کیا ‏ ‏ اور روز نے قمر کو الٹ کے رمق کیا

رجوع۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ کلام اول کو باطل کر کے دوسرے کلام کی طرف مصروف ہوں کسی فائدے اور نکتے کے واسطے[1]۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

بینی کے گرد ہیں گے یہ ابرو جدا جدا ‏ ‏ یا شمع آفتاب کے پروانے دو جدا
پر شمع آفتاب کجا اور ہما کجا ‏ ‏ شہباز عقل صید معانی پہ پھر اڑا
طور سینا سے بزرگی میں یہ سینہ ہے سوا ‏ ‏ پر غلط میں نے کہا طور کجا سینا کجا
قد کو طوبا کہا یہ تو نہیں صحت کا نشاں ‏ ‏ یہ قد پاک کہاں اور کہاں طوبائے جناں

۱۔ حدائق البلاغۃ ص ۸۵۔

لزوم مالا یلزم

ترصیع:۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ دو مصرعوں یا شعروں میں ایسے الفاظ استعمال کرنا جو ایک دوسرے کے مقابل ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں۔ یہ صنعت نثر میں ہو تو اسے سجع کہتے ہیں لیکن کچھ لوگ شعر میں بھی سجع کو تسلیم کرتے ہیں[1] مثالیں ملاحظہ ہوں:

کس نے یہ مجزّہ کیے سیپارۂ ایام
کس نے یہ مصفّا کیے رخسارۂ اسلام

مجموع یہ کس نے کیا شیرازۂ آرام
مرفوع یہ کس سے ہوا آوازۂ انعام ؛

معبود جزو کل نے کریمانہ رضا دی
اور صاحب دُلدُل نے بزرگانہ رضا دی

فوج اپنی توکل نے دلیرانہ بڑھا دی
آمد کے تجمّل نے نقیبانہ صدا دی

ہم ضربت صمصام ہیں اشرار کی خاطر
ہم قوّت اسلام ہیں ابرار کی خاطر

منقوط:۔ منقوط وہ حرف ہوتا ہے جس پر نقطہ استعمال کیا جائے۔ اس طرح منقوط وہ صنعت ہے کہ کہ شعر میں تمام ایسے حرف استعمال کیے جائیں جن پر نقطے استعمال ہوتے ہیں مثلاً :۔

تیزیِ تپ تیغ نے بخشی نئی خِفّت
بے چین شقی بخت بغی جُبن بہ نیّت

چینی ختنی چین بجبیں پشت بہ جنّت
نے جیب بچے نے تن بچے نے زین نہ زینت

نے چینِ جبیں نے ذقنِ زشت نہ بینی
نے نبض بہ جنبش نہ تنِ زشت نہ بینی

غیر منقوط:۔ منقوط کے مقابل یہ ایسی صنعت ہے کہ اس میں تمام بے نقط حروف استعمال کیے جاتے ہیں اس صنعت میں مرزا دبیر کا ایک مستقل مرثیہ ملتا ہے۔ یہ مرثیہ ۶۹ بندوں پر مشتمل ہے اور مہذّب لکھنوی نے "ماہ کامل" کے عنوان سے شائع کیا ہے۔ ماہِ کامل میں دبیر کی چند غیر منقوط رباعیاں اور ایک سلام بھی ہے۔ مرثیے کے چند بند ملاحظہ ہوں:۔

مہرِ علم سرورِ اکرم ہوا طالع
ہر ماہ مرادِ دلِ عالم ہوا طالع

ہر گاہ علمدار کا ہمدم ہوا طالع
اور حاسد کم حوصلہ کا کم ہوا طالع

عکس علم و عالم معمور کا عالم
گہہ ماہ کا گہہ مہر کا گہہ طور کا عالم

۱۔ ملاحظہ ہو "علم بدیع" ص ۲۵

عالم ہوا مدّاح علمدار و علم کا　　وہ گل اسد اللہ کا وہ سرو ارم کا
محرم وہ حرم کا وہ گواہ اہلِ حرم کا　　رہرو وہ عدم کا وہ عصا راہِ علم کا
مصدر وہ علمدار کرم اور عطا کا
مطلع وہ علم طالعِ مسعود ہما کا

حُر حملہ ور ہوا کہ اسد حملہ ور ہوا　　وہ حملہ ور ہوا ادھر اسلام ور ہوا[1]
سرگرم معرکہ سرِ اعدا مگر ہوا　　وہ گل کھلا کہ لالۂ کہسار سر ہوا
اہلِ ہوس کو درس اِدھر آہ آہ کا
حور و ملک کو ورد اُدھر واہ واہ کا

ہمدم دمِ حسام کا اعدا کا دم ہوا　　درد و الم سوا ہوا آرام کم ہوا
صمصام سکہ اور سرِ اعدا درم ہوا　　وہ سر اگر درم ہوا مالِ عدم ہوا
مدّاح حُر کا سرورِ والا گہر ہوا
اور رہروِ عدم وہ گروہِ عمر ہوا

مبالغہ:- مبالغہ یہ ہے کہ کسی وصف کو شدت یا ضعف میں اس حد تک پہونچادیں کہ اس حد تک اس کا پہونچنا بعید ہو۔[2] مبالغہ مرزا دبیر کے کلام کی ایک اہم خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت اتنی شدید ہے کہ اکثر اغراق اور غلو سے بھی گزر کر صرف واہمہ باقی رہ گیا ہے۔ ملاحظہ ہو:-

رن چار سمت پھیل کے جنگل میں آگیا　　جنگل سمٹ کے ذرّے میں بالکل سما گیا
آئینہ اس کے رُخ پہ جو وا اپنا در کرے　　یہ اس میں اپنے سائے سے پہلے گزر کرے
لاکھوں کمال اس میں ہیں لکھیے کہاں تلک　　راکب کا اس کے عزم جو ہوا آسماں تلک
پہونچا ابھی نہ دستِ تصور عناں تلک　　ہو آئے اتنے عرصے میں یہ لامکاں تلک

تمثیل نگاری:- تمثیل کا مطلب ہے مثل بنانا۔ یعنی کسی چیز کو بطور مثل استعمال کرنا۔ انگریزی میں اسے

۱- دفترِ ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۱۵ (جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا)　۲- حدائق البلاغۃ ص ۹

APLEGORY کہتے ہیں۔ یہ صنعت نثر و نظم دونوں میں ہوتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو۔

عصیاں کے عارضے سے جو دل ناتواں ہوا　　سر دوش پہ گناہ سے بارِ گراں ہوا
پیکِ خرد رجوعِ سوئے آسماں ہوا　　عیسےٰ کے پاس لے کے حقیقت رواں ہوا
نسخہ لکھا مسیح نے یہ دل کے چین کا
پرہیز کر سرور سے غم کھا حسین کا

کی عرض عقل نے تپ عصیاں شدید ہے　　فرمایا جتنا روئے گا اتنا مفید ہے
رونے میں شرط یاد حسین شہید ہے　　باراں کے ساتھ رحمت ربِّ مجید ہے
ایک ایک اشک ماتم سبط رسول کا
پروانہ ہے ریاضِ جناں کے حصول کا

پوچھا خرد نے چشم ولا کی ہے کیا ضیا　　نسخے میں خاک پاک کا سرمہ بڑھا دیا
پوچھی جو راہ قرب خدا یہ پتہ دیا　　جا مجلسوں میں شاہ شہیداں کی بے ریا
سرسام معصیت سے جو تخفیف پانی ہے
پاشوئے کو ہر آبلۂ پا کا پانی ہے

تعلّی :- جب شاعر شعر میں خود اپنی تعریف بیان کرتا ہے تو اسے اصطلاح میں تعلّی کہتے ہیں۔ مرزا دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ہر باغ ہے گلچیں مرے مضموں کے چمن کا　　ہر بحر ہے قطرہ مرے دریائے سخن کا
مصرعہ ہے مہِ نو مری تصنیف کہن کا　　نقطہ ہے عطارد قلم نور فگن کا
ہے مہرِ علی طبع خدا داد کی خاطر
اور ماہ بنی ہاشمی امداد کی خاطر

جتنے ہمہ داں ہیں وہ مرے مرتبہ داں ہیں　　یہ نظم وہ دیکھیں جو فصیحانِ جہاں ہیں
مصرعے نہیں موج چشمۂ فصاحت کی رواں ہیں　　معنی جو بلاغت کے ہیں موقعہ پہ عیاں ہیں
الفاظ ہیں وہ پاک جو ثانی نہیں رکھتے
خالی جو لغت سے ہیں وہ معنی نہیں رکھتے

موزوں ہو شانِ مصحفِ ناطق کی اس نمط　　سحباں کہے عنایتِ سبحاں ہے یہ فقط
مکّے کے شاعروں کے میں دعوے کروں غلط　　حسّاں سے یوں عنایتِ حسنِ بیاں کا خط
میزانِ قدر میں مرے مضموں تُل گئے
اب سبعۂ معلّقہ کعبے سے کھل گئے

عربی :- دبیر نے اپنے کلام میں جگہ جگہ عربی فقروں بلکہ مصرعوں تک کا استعمال کیا ہے اس کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں

ایہا النّاس انا ابنِ حسینِ ابنِ علی　　مکّی و ہاشمی و مطّلبی و قرشی

وقت پابوس کہے حور بصد تازہ دمی　　جعل اللّٰہ لک الجنّۃ تحت القدمی

پڑھتا تھا کوئی ناعتبروا یا اولی الابصار　　اک سمت توکلت علی اللّٰہ کی تکرار

اک جا فسیکفیکہم اللّٰہ کی گفتار　　منہ سے کہیں رجعت الی اللّٰہ کا اظہار

اک بند ملاحظہ ہو جو دبیر نے خالص عربی زبان میں کہا ہے :-

قد قالت البتول لہٗ روحنا فداک　　ویلٌ لقاتلٍ قطع الراس من قفاک
یا لیتنی ہلکتُ و لم ادر ما عزاک　　اشکو الی ابی و الی اللّٰہ من جفاک

نصیحت آمیز کلام :- دبیر کے یہاں نصیحت آمیز (DIADECTIC) کلام کی مثالیں ملاحظہ ہوں

جو خود بلا میں ہو وہ بلا سے کسے بچائے　　بندے کو چاہیے کہ خدا ہی سے لو لگائے
ممکن نہیں غلام پہ آقا نہ رحم کھائے　　بندہ خدا کو یاد رکھے اور وہ بھول جائے
جز کبریا کسی سے توسّل نہ چاہیے
غیر از خدا کسی پہ توکّل نہ چاہیے

سر پر کھڑی ہوئی ہے گھڑی انقلاب کی　　دنیا کی بود و باش ہے کشتی حباب کی
پیری میں آرزو ہے حصولِ ثواب کی　　کیا جا جو خبر نہیں مرگِ شباب کی
تقدیر کے لکھے سے تجاوز محال ہے
طفل و جوان و پیر کا یاں ایک حال ہے

سہل ممتنع :- مرزا دبیر کے یہاں ایسا سادہ اور سلیس کلام بھی ملتا ہے جسے سہل ممتنع کا نمونہ کہیے۔ سہل ممتنع کا مطلب ہے کلام کا اتنا سہل اور آسان ہونا کہ اس سے زیادہ ممکن نہ ہو۔ اس میں الفاظ کی ترتیب اتنی سادہ اور آسان ہوتی ہے کہ نثر و نظم کی ترتیب میں فرق نہیں رہتا۔ سہل ممتنع میں کبھی زبان آسان ہوتی ہے تو معنی مشکل بھی ہوتے ہیں۔ دبیر کے یہاں سہل ممتنع کی مثال ملاحظہ ہو:-

پستی وہ دے جسے کوئی رفعت نہ دے سکے
بخشے جسے مرض کوئی صحت نہ دے سکے
عزت وہ دے جسے کوئی ذلت نہ دے سکے
ذلت جسے وہ دے کوئی عزت نہ دے سکے
عسرت ہو عشرت اس کی رضا کا جو دھیان ہو
آفت ہو عافیت جو خدا مہربان ہو

بولی کہ یا علی یہ قیامت کا وقت ہے
مرنے سے سخت قبر کی وحشت کا وقت ہے
میت پہ بعد دفن یہ آفت کا وقت ہے
اس وقت وارثوں کی محبت کا وقت ہے
ہمدم نہیں رفیق نہیں مہرباں نہیں
یہ وہ جگہ ہے کوئی کسی کا جہاں نہیں

پہلے پہل وہ بستی سے ویرانے کا سفر
وہ اجنبی مکاں وہ اندھیرا اِدھر اُدھر
نہ شمع روشنی کے لیے نے شگاف در
ہمسائے وہ کہ دوسرے سے ایک بے خبر
کس کو کوئی پکارے کہاں جائے کیا کرے
آسان سب پہ قبر کی مشکل خدا کرے

یہ بند اس مرثیے سے ماخوذ ہیں "ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے"۔ یہ مرثیہ مہذب لکھنوی نے "شعارِ دبیر" میں شائع کیا ہے۔ اس مرثیے پر تبصرہ کرتے ہوئے موصوف نے لکھا ہے:

اس میں مرزا صاحب مغفور کی وہ خاص زبان جو ان کے کلام کی جان بلکہ پہچان ہے بالکل بدلی ہوئی ہے۔ دقیق ترین الفاظ جن کو مظہر بلاغت سمجھا جاتا ہے عمیق ترین مطالب جن کو مضمون آفرینی کے خطاب سے یاد کیا جاتا ہے اس مرثیے میں کسی وجہ سے نہیں آسکے۔ ممکن ہے اس نظم کے وقت طبیعت خود ہی سہل گوئی پر مائل رہی ہو اور بلیغ الفاظ کے بجائے سادہ اور پرتاثیر لفظیں ذہن میں ڈھل رہی ہوں[1]۔

اسی خیال کے پیشِ نظر سفارش حسین رضوی نے بھی لکھ دیا.

مرزا کی شاعری کا ٹکاؤ آخر کار اسی (سادہ) رنگ پر ہوا۔[1]

دراصل مرزا دبیر کے اس رنگ کے بارے میں مہذب لکھنوی اور سفارش حسین رضوی دونوں کو غلط فہمی ہوئی ہے اس غلط فہمی کی ایک بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ عام طور پر دبیر کے مرثیوں میں موضوعات کی نوعیت پر کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ اس کے علاوہ دونوں حضرات نے زیرِ بحث پورے مرثیے پر بھی توجہ نہیں دی ہے۔ مہذب صاحب نے دبیر کی جس زبان کو ان کے کلام کی جان بلکہ پہچان بتایا ہے وہ دراصل مدحیہ موضوعات سے مخصوص ہے جہاں انہیں مضمون آفرینی کے مواقع ملتے ہیں۔ اس کے برعکس رثائی، غم انگیز یا عبرت خیز موضوعات میں ان کی زبان ایسی ہی سادہ اور سبک ہو جاتی ہے لیکن اسی مرثیے میں جب موضوع تبدیل ہو جاتا ہے تو وہی زبان استعمال ہوتی ہے جو دبیر کے کلام کی جان بلکہ پہچان ہے۔

دقت پسندی۔ مرزا دبیر کی شاعری کا ایک امتیاز دقیق ترین اور بلند آہنگ الفاظ کا استعمال ہے اوپر مہذب لکھنوی کا قول نقل ہوا جس کے مطابق دقیق ترین الفاظ جن کو مظہرِ بلاغت سمجھا جاتا ہے وہ مرزا صاحب کی خاص زبان ہے۔ چنانچہ زیرِ حوالہ مرثیہ "ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے" سے چند بند ملاحظہ ہوں جن سے مہذب لکھنوی اور سفارش حسین رضوی دونوں کی مذکورہ بالا غلط فہمی کا ازالہ ہوتا ہے۔ امام حسین قبرِ رسالتمآب پر رخصت کے واسطے حاضر ہوتے ہیں اس وقت خدا کی طرف سے فرشتوں کو حاضری کا حکم ہوتا ہے۔

اس دم ہوا یہ حکمِ خداوندِ مشرقین — جائیں مقربانِ خدا بھی بہ زیبِ زین
اس دم حبیبِ حق کی زیارت ہے فرضِ عین — بہرِ وداعِ قبر چلا ہے مرا حسین
یہ شرکتِ طواف کوئی پھر نہ پائے گا
اب قبرِ مصطفےٰ پہ نواسا نہ آئے گا

سکّانِ عرش قبرِ نبی کی طرف چلے — اور حافظانِ لوح و قلم صف بہ صف چلے
باغِ جناں سے پھر نبیِ ما سلف چلے — ساتھ ان کے اولیائے جلیل الشرف چلے
کثرت یہ تھی رواقِ شہِ دیں پناہ میں

۱۔ ... [illegible] ... ص ۳۱۰

ہر نجم ذرۂ درِ خیر البشر بنا — جھک کر ہلال حلقۂ بیرونِ در بنا
شمسہ فلک کی سبحہ کا شمسِ سحر بنا — تسبیحِ حورِ خلد کی مقری قمر بنا
کثرت یہ تھی فلک پہ فلک تھا پڑا ہوا
خود عرش کفشِ کن میں سمٹ کر کھڑا ہوا

انجیلِ مسیحِ لبِ شبیر ہیں عباس — سرخیٔ سورۂ تقدیر ہیں عباس[1]
پر مصحفِ اخلاص کی تفسیر ہیں عباس — ہر جزوِ کلِ آیۂ تسخیر ہیں عباس
شمشیرِ خدا ہیں سپرِ شاہِ عرب ہیں
خالق کے سوا قبضے میں اس تیغ کے سب ہیں

ذیقعدہ میں وہ قاعدۂ نو ہو سخن میں — مصرعے مہِ نو بن کے لگیں چرخِ کہن میں
ہر ایک طرف واہ کا افواہ ہو رن میں — شیروں کا پتہ ہو نہ ترائی میں نہ بن میں
وہ حشر کہ شیرازہ کشائے جزو کل ہے
عباس کی تلوار کے اک وار کا غل ہے

بہرِ فروغِ سامعہ و نورِ باصرہ — پڑھتا ہوں اور لکھتا ہوں القاب فاخرہ
زہرا بتول فاطمہ معصومہ طاہرہ — ام الائمہ، شافعہ مظلومہ صابرہ
صدیقۂ و مبارکہ و زاکیہ ہے یہ
مرضیۂ و محدثہ و راضیہ ہے یہ

مضمون آفرینی۔ دبیر کے یہاں مضمون آفرینی اور خیال بندی کی جیسی مثالیں ملتی ہیں کسی دوسرے شاعر کے یہاں مشکل سے ملیں گی۔ ملاحظہ ہو

رخ ابجدِ طلوع میں ہے قاف میم رے (قمر) — اور چشم و زلف چین جبیں عین لام یے (علی)
نام علی قمر سے ہے روشن پڑھو اسے — منکر پہ لام عین کہو اور نون تے (لعنت)
جس میں کہ نام نامیِ شیرِ احد نہیں
اس فرد کی کتابِ خدا میں سند نہیں

ا۔ یہ مرثیہ دبیر کے آخر عہد کی تخلیق ہے۔

دنداں بہادروں کے کجا اور دُر کجا — دو حرف دُر کے وہ بھی ہیں باہم جدا جدا
دنداں ملے ہوئے ہیں جدائی نہیں ذرا — پاسِ ادب سے دور ہے گر ان کو دُر کہا
دنداں گہر ہیں مخزنِ پروردگار کے
دل شرم سے چھدے ہیں دُرِ آبدار کے

ہے چشم جو بیمار تو پلکوں سے پیدا — یہ نبض یہ بیمار کے ہے دستِ مسیحا
پرہیز پر اس مردمِ بیمار کا ہے کیا — دنیا میں نہیں دیکھتے ہیں عیب کسی کا
گردش دو طرف چشم کی پلکوں سے عیاں ہے
ہاتھوں کے سہارے پہ یہ بیمار رواں ہے

اصطلاحاتِ نجوم:- دبیر کے یہاں اکثر علمی وفنی اصطلاحات ملتی ہیں ان میں اصطلاحاتِ نجوم کی مثالیں ملاحظہ ہوں:-

قبائے آسماں نے لیا دلوِ آفتاب — جس میں رسن شعاع کی باندھی بآب و تاب
مریخ ششِ پنج میں تھا جرخ سے ہٹ کر — برقع ہوا عقرب مہِ تاباں کا الٹ کر
بانیں حسینیوں نے اٹھائیں جو ناگہاں — دستِ فلک سے چھٹ گئی جوزا کی پھر عناں
بالائے زمیں دیکھ کے ان ضیغموں کے طور — ٹکراتے ہیں آپس میں فلک پر حمل و ثور

لسانی اصطلاحات:- اردو شاعروں میں مرزا دبیر کی علمیت مسلّمہ ہے اور اس کا ثبوت ان کے کلام میں جا بجا ملتا ہے۔ اس سلسلے میں لسانی اصطلاحات کی مثالیں ملاحظہ ہوں:-

کھولی گرہ یہ موے کمر کو خبر نہ تھی — یہ مبتدا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی
اور بیچ میں وہ گرز گراں ابر الحذر — جس طرح واوِ عطف کا مابین خیر و شر
لکھنے کی اور پڑھنے کی ابجد سے ہے بنا — ابجد و کد شنائے فرس میں کروں میں کیا
ضم اس کا اپنے پیش سے یا جزم ہے بنا — ترکیب زیر سے یہ زبردست ہے خفا
اعراب خوب رکھتی تھی مولا کی ذوالفقار — تھا پیش سے عیاں کہ اجل کی ہے پیش کار
کسرہ سے کسرِ شانِ مخالف تھی آشکار — فتحہ سے فتح یاب رہی وقتِ کارزار

اسماء الرجال:- دبیر نے کثرت سے اپنی شاعری میں اسماء الرجال استعمال کیے ہیں جس سے ان کی تاریخ دبیر کی معلومات کا پتہ چلتا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:-

ناگاہ اک جوان قوی ابطحی لقب — اژدرِ نفس مرید ہوس اشجعِ عرب
گھاٹوں کا منتظم ہے حصینِ زبوں صفات — رافع دروغ پیشہ ہے داروغۂ فرات
لکھتے ہیں یہ مصائب جرجیس نیک نام — اک ظالم ان کے عہد میں تھا بادشاہ نام
زید ابنِ ورقہ اور حکیم ابنِ طفیل — جنگ عباس پہ ان دونوں کو رغبت اور میل

تقدیر

زیر نظر کاوش کا آغاز مرثیے کی تعریف سے کیا گیا۔ پھر مرثیے کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم لکھنؤ کے اس دور میں داخل ہوئے جب ۱۸۴۳ء میں میر ضمیر کے ہاتھوں اردو مرثیے کے ارتقا کی تاریخ مکمل ہوئی۔ تکمیل کا یہ عہد مجموعی طور پر اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم ترین دور رہا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب زبان کے ادبی معیار کا تعین کیا جا رہا تھا۔ نئے سماجی و ادبی رجحانات کو فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ غزل، مثنوی، قصیدہ، ریختی اور واسوخت اس عہد کی تاریخ مرتب کر رہے تھے۔ یہ تہذیب کے ان سربراہوں کی تاریخ تھی جن کے پاس اقتصادی وسائل تو تھے لیکن ان وسائل کی تاریخی اہمیت سے آشنا نہ تھے اس لیے یہ وسائل تہذیب کی ان قدروں کے کام آئے جن کے مجموعی مطالعے کو خارجیت کا نام دیا گیا ہے۔

خارجیت کی اس بحث میں ان مذہبی اداروں کو بھی اہمیت حاصل ہے جن سے شیعی عقائد وابستہ تھے۔ شیعیت ایک محدود طبقے کا مذہب تھی لیکن اس نے مجموعی طور پر پورے اودھ کے تہذیبی آہنگ پر اثر ڈالا تھا۔ ادب میں اس کی گونج سب سے زیادہ مرثیے میں سنائی دیتی ہے شعوری سطح پر مرثیہ ایک مقدس مذہبی عمل تھا لیکن لاشعوری طور پر یہ خالصتاً تہذیبی اور سماجی عمل تھا اور مرثیہ نگار اس سماج کے بہت بڑے نمائندے تھے۔

دبیر کے شعور نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ وہ خود ایک مذہبی شخصیت تھے۔ مذہب کی ان کے دل و دماغ پر بہت سخت گرفت تھی۔ مذہبی غلو اور پیشوایان دین کے ساتھ گہری عقیدت ان کی ایک ایسی نفسیاتی گرہ تھی جس میں ان کی پوری شخصیت سمٹ گئی تھی۔ اس گرہ کا مطالعہ کرنے کے لیے ان کے خاندانی حالات پر نئے سرے سے تحقیق کی ضرورت ہے۔ حالات و واقعات کی روشنی میں ان کی موجودہ خاندانی نسبت ہرگز قابل قبول نہیں ہے۔ نئی تحقیق شاید دبیر کے اس مذہبی غلو کی کوئی توجیہہ پیش کر سکے جس کے زیر اثر ان کی شخصیت کا وہ اٹھان نہیں

ہو سکا جو ایک ڈرامانگار اور ایک فن کار کی تخلیقی توانائی کا ضامن ہے۔

یہاں ہم موضوع سے ہٹ کر لکھنؤ کے نمائندہ مشاعروں پر ایک نظر ڈالتے ہیں اور اس تاریخی مفروضے کا سہارا لیتے ہیں کہ لکھنؤ کو اپنی انفرادیت کا احساس انشا و مصحفی کے زمانے میں ہوا چنانچہ انشا و مصحفی اور جرأت وہ ابتدائی شاعر تھے جنھوں نے دلی کے مقابل دبستان لکھنؤ کی بنیاد ڈالی۔ ان کے بعد ناسخ و آتش کا زمانہ آتا ہے اور ساتھ ہی انیس و دبیر کا عہد شروع ہو جاتا ہے۔ ان متاخرین میں آتش کی اپنی انفرادیت تھی۔ ان کے لاشعور نے کبھی اس دبستان کے اثرات کو قبول نہیں کیا۔ انیس کی شخصیت اور انا آتش سے بھی زیادہ منفرد تھی لیکن ناسخ اور دبیر یہی دو ایسے شاعر تھے جو اپنے عہد اور ماحول کے مقابل کسی ذاتی انفرادیت کے حامل نہ تھے۔ یہ دونوں شخصیتیں اپنے ماحول کے اثرات میں پوری طرح دبی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ناسخ نے اس صورت حال کا ازالہ اصلاح زبان و بیان سے کیا اور اس طرح زبان کے تاریخی و لسانی رشتوں پر اثر ڈالا۔ ناسخ اگر عربی فارسی کے بجائے زبان کے ہندوستانی رشتوں پر توجہ دیتے تو شاید لکھنؤ میں ان کی علمی و ادبی حیثیت کو تسلیم نہ کیا جاتا اور ناسخ اپنی انفرادیت سے محروم رہ جاتے۔ دبیر کے احساس کو پناہ اس اعزاز میں ملی جو اُن کو منبر پر حاصل ہوا۔ نتیجہ میں وہ اپنے عقائد کے اظہار میں زیادہ سے زیادہ مصروف ہوتے چلے گئے۔ ان کا عہد اور ماحول ان کی شخصیت پر زیادہ سے زیادہ حاوی ہوتا چلا گیا جس کے زیر اثر دبیر واقعات کے بیان میں اپنے کرداروں اور مکالموں کو نہیں سنبھال سکے جن کو یہاں ایک توانا شخصیت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ البتہ ان کا بینیہ آہنگ اتنا بلند ہو گیا کہ یہاں دوسروں کی لے مشکل سے سنائی دے گی۔ دبیر کے صنائع و بدائع، خیال آفرینی اور نسائی تیسر میں اپنے ماحول کی ترجمانی میں شاید دوسروں پر سبقت رکھتے ہیں۔

دبیر کی شخصیت، حالات اور کلام کا یہ تجزیہ ہے اور جیسا کہ "اوائل عہد" کی بحث میں کہا جا چکا ہے کہ دبیر اور انیس کے موازنے میں جو چیز وجہ امتیاز ہو سکتی ہے وہ یہ کہ دبیر اپنے عہد کے ایک کامیاب ترین ترجمان تھے لیکن وہ خود عہد ساز نہ تھے۔ یہ ان کی تقدیر ہے۔

کتابیات

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۱۔	کتاب "العمدہ"۔	ابن رشیق	طبع ثانی ۱۹۵۵ مطبعۃ العادۃ بمصر
۲۔	اصول انتقادِ ادبیات۔	عابد علی عابد	مجلس ترقی ادب لاہور سنہ ۱۹۶۰ء
۳۔	شعر العجم جلد ۲،۱۔	شبلی نعمانی	معارف پریس اعظم گڑھ طبع سوم
۴۔	مقدمۂ شعر و شاعری۔	الطاف حسین حالی	مطبع کریمی لاہور
۵	کاشف الحقائق۔	امداد امام اثر	مکتبہ معین الادب لاہور سنہ ۱۹۵۶ء
۶۔	تذکرہ آثار الشعرا۔	محمد ممتاز علی	مطبع شاہجہانی بھوپال سنہ ۱۳۰۴ھ
۷۔	ادب الجاہلی (ترجمہ)	مولوی محمد رضا انصاری	انجمن ترقی اردو ہند دہلی سنہ ۱۹۴۶ء
۸۔	تاریخ ملل قدیمہ۔	سید محمود اعظم فہمی	مطبع مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ سنہ ۱۹۳۱ء
۹۔	تاریخ مرثیہ گوئی۔	حامد حسن قادری	فروری سنہ ۱۹۷۳ء
۱۰۔	تمدنِ عرب۔	احسان الحق	قومی کتب خانہ لاہور سنہ ۱۹۵۴ء
۱۱۔	میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر۔	ڈاکٹر اکبر حیدری	سری نگر ادبستان
۱۲۔	انسانیت موت کے دروازے پر۔	مولانا ابو الکلام آزاد	چمن بک ڈپو اردو بازار دہلی
۱۳۔	اردو مرثیہ۔	اظہر علی فاروقی	انوار المطابع لکھنؤ ایڈیشن دوم
۱۴۔	مجالس المومنین۔	قاضی نور اللہ شوستری	مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
۱۵۔	تاریخ مرثیہ (قلمی)	مرتبہ و مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ	
۱۶۔	دکن میں مرثیہ اور عزاداری۔	ڈاکٹر رشید موسوی	ستمبر سنہ ۱۹۷۰ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۱۷۔	موازنۂ انیس و دبیر۔	شبلی نعمانی	بار دوم الہ آباد سنہ ۱۹۶۱ء
۱۸۔	دکن میں اردو۔	نصیر الدین ہاشمی	انشا پریس لاہور سنہ ۱۹۶۱ء
۱۹۔	اردو شہ پارے جلد ۱	محی الدین قادری زور	مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن سنہ ۱۹۲۹ء
۲۰۔	اردو مرثیہ۔	سفارش حسین رضوی	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ دہلی جولائی سنہ ۱۹۶۵ء
۲۱۔	رودِ کوثر۔	شیخ محمد اکرام	فیروز سنز لاہور سنہ ۱۹۵۸ء
۲۲۔	اردو مرثیے کا ارتقاء۔	مسیح الزماں خاں	نظامی پریس وکٹوریا اسٹریٹ لکھنؤ سنہ ۱۹۶۸ء
۲۳۔	اردو کی دو قدیم مثنویاں۔	نائب حسین نقوی	جولائی سنہ ۱۹۷۱ء دانش محل امین الدولہ پارک لکھنؤ
۲۴۔	میر و سودا کا دور۔	نثار الحق	مطبوعہ جاوید پریس کراچی سنہ ۱۹۶۵ء
۲۵۔	ارمغانِ مالک جلد ۱۔	مجلس ارمغانِ مالک	نئی دلی سنہ ۱۹۷۱ء
۲۶۔	کلیات سودا۔		
۲۷۔	مراثی میر۔	مرتبہ مسیح الزماں خاں	سرفراز قومی پریس اکتوبر سنہ ۱۹۵۱ء
۲۸۔	ردّ الموازنہ۔	افضل حسین ضو	مطبع تصویر عالم لکھنؤ بار اول
۲۹۔	دلی میں اردو شاعری کا فکری و تہذیبی پس منظر۔	ڈاکٹر محمد حسن	
۳۰۔	شاہ ولی اللہ محدث۔	عبد القیوم مظاہری	ادارہ معارف کرنیل گنج کانپور اگست سنہ ۱۹۶۷ء
۳۱۔	تاریخ اودھ (۴ جلدیں)۔	نجم الغنی	مطبع منشی نول کشور
۳۲	لکھنؤ کا دبستانِ شاعری۔	ابواللیث صدیقی	گیلانی پریس لاہور
۳۳۔	آب حیات۔	محمد حسین آزاد	مطبوعہ اپریل سنہ ۱۹۶۳ء
۳۴۔	سرشار۔ (ایک مطالعہ)	پریم پال اشک	آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی سنہ ۱۹۶۴ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۳۵-	بیری خانہ (ترجمہ)	تحسین سروری	کتاب کار پبلشرز رامپور جون ۱۹۶۵ء
۳۶-	اردو ڈراما اور اسٹیج۔	مسعود حسن رضوی ادیب	کتاب نگر دین دیال روڈ لکھنؤ
۳۷-	جرأت۔ ان کا عہد اور عشقیہ شاعری۔	ابواللیث صدیقی	مطبوعہ مشہور پریس کراچی مئی ۱۹۵۲ء
۳۸-	گزشتہ لکھنؤ۔	عبدالحلیم شرر	مطبوعہ یونائٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ
۳۹-	قیصر التواریخ جلد ۱۔	کمال الدین حسینی	مطبع نامی نول کشور
۴۰-	بیگمات اودھ۔	تصدق حسین	کتاب نگر دین دیال روڈ لکھنؤ
۴۱-	اردو شاعری کا سماجی پس منظر۔	ڈاکٹر اعجاز حسین	نیشنل آرٹ پرنٹرس الہ آباد ۱۹۶۸ء
۴۲-	حیات دبیر۔	افضل حسین ثابت	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۴۳-	سبع مثانی۔	سرفراز حسین خبیر	نظامی پریس وکٹوریا اسٹریٹ لکھنؤ
۴۴-	گنج سخن۔	ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا	دانش گاہ تہران ۱۳۴۰ شمسی
۴۵-	صبح گلشن۔	سید محمد صدیق حسن خاں	مطبع شاہ جہانی ۱۲۹۵ھ
۴۶-	سخن شعرا۔	عبدالغفور نساخ	مطبع منشی نول کشور
۴۷-	سراپا سخن۔	محسن علی	منشی نول کشور
۴۸-	مرزا دبیر سوانح و کلام۔	مقالہ از مظفر حسن ملک	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم لکھنؤ
۴۹-	خم خانۂ جاوید جلد ۳۔	لالہ سری رام	مطبوعہ دلی پرنٹنگ ورکس ۱۹۱۷ء
۵۰-	شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر۔	ڈاکٹر اکبر حیدری	اردو پبلشرز لکھنؤ اگست ۱۹۷۶ء
۵۱-	فسانۂ عجائب۔	رجب علی بیگ سرور	مطبع نامی نول کشور ۱۹۴۹ء
۵۲-	تنقید آب حیات۔	محمد رضا ظہیر	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۵۳-	خوش معرکۂ زیبا۔	سعادت خاں ناصر	نسیم بک ڈپو جولائی سنہ ۱۹۷۱ء
۵۴-	حیاتِ انیس۔	سید امجد علی اشہری	مطبع آگرہ اخبار
۵۵-	سوانح عمری میر انیس۔	سید مہدی حسن احسن	اصح المطابع تھوی ٹولا لکھنؤ
۵۶-	تردید موازنہ۔	شیخ حسن رضا	مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۵۷-	شمس الضحیٰ۔	مولوی صفدر حسین	مطبع اثنا عشری
۵۸-	دفتر ماتم ۲۰ جلدیں۔	مرزا دبیر	مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۵۹-	تلاش دبیر۔	کاظم علی خاں	دسمبر سنہ ۱۹۷۶ء
۶۰-	اشاریۂ مرزا دبیر۔	ضمیر اختر نقوی	اردو پبلشرز لکھنؤ اگست سنہ ۱۹۷۷ء
۶۱-	دبستانِ دبیر۔	ذاکر حسین فاروقی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ مئی سنہ ۱۹۶۶ء
۶۲	مراثی ہائے مرزا دبیر ۲ جلدیں۔		مطبوعہ نول کشور۔ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
۶۳-	مراثی دبیر (قلمی) ۶ جلدیں		مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۶۴-	تاریخ جمالیات۔	مجنوں گورکھپوری	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ جنوری سنہ ۱۹۵۹ء
۶۵-	ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر۔	مجیب الرحمان	جولائی سنہ ۱۹۷۵ء لاہور
۶۶-	انتخاب مراثی (انیس و دبیر)		مکتبہ جامعہ سنہ ۱۹۷۰ء
۶۷-	نادراتِ مرزا دبیر۔	ڈاکٹر صفدر حسین	چمن بک ڈپو اردو بازار دہلی سنہ ۱۹۷۷ء
۶۸-	شعارِ دبیر۔	مہذب لکھنوی	یونائٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ فروری سنہ ۱۹۵۱ء
۶۹-	ماہِ کامل۔	مہذب لکھنوی	سرفراز قومی پریس جنوری سنہ ۱۹۶۱ء
۷۰-	ایلیٹ کے مضامین۔	جمیل جالبی	سنہ ۱۹۷۸ء
۷۱-	جدید اردو تنقید۔	شارب ردولوی	کتاب پبلشرز لکھنؤ سنہ ۱۹۶۸ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۷۲ ـ	سخنہائے گفتنی ـ	کلیم الدین احمد	جولائی ۱۹۶۷ء
۷۳ ـ	شاعری اور شاعری کی تنقید ـ	ڈاکٹر عبادت بریلوی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۵ء
۷۴ ـ	روحِ انیس ـ	مسعود حسن رضوی ادیب	کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۲ء
۷۵ ـ	بوطیقا (ترجمہ) ـ	عزیز احمد	انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء
۷۶ ـ	جدید اردو شاعری ـ	عبدالقادر سروری	آزاد بک ڈپو امرتسر بار اوّل
۷۷ ـ	شاہکار سخن ـ	مہذب لکھنوی	سرفراز قومی پریس لکھنؤ
۷۸ ـ	المیزان ـ	نظیر الحسن فوق	مطبع فیض عام علی گڑھ
۷۹ ـ	انیس کی مرثیہ نگاری ـ	جعفر علی خاں اثر	مارچ ۱۹۵۱ء دانش محل امین الدولہ پارک لکھنؤ
۸۰ ـ	رزم نامۂ انیس ـ	مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب	سرفراز قومی پریس لکھنؤ (پہلی چھاپ)
۸۱ ـ	رزم نامۂ دبیر ـ	مرتبہ سرفراز حسین خبیر	نسیم بک ڈپو لکھنؤ ستمبر ۱۹۶۲ء
۸۲ ـ	اردو شاعری ـ	امیر احمد علوی	سرفراز پریس لکھنؤ
۸۳ ـ	ادب فکر اور سماج ـ	راجندر ناتھ شیدا	پہلا ایڈیشن ۱۹۷۲ء
۸۴	تاریخ ادب اردو ـ (ترجمہ)	احمد عسکری	راجا رام کمار پریس وارث نول کشور بک ڈپو لکھنؤ ـ
۸۵ ـ	شعر الہند حصہ ۱-۲	عبدالسلام ندوی	دار المصنفین اعظم گڑھ ـ بار دوم فروری ۱۹۷۵ء
۸۶ ـ	حدائق البلاغۃ (ترجمہ) ـ		مطبع منشی نول کشور لکھنؤ
۸۷ ـ	ناسخ (تجزیہ و تقدیر)	ڈاکٹر شبیہ الحسن	اردو پبلشرز لکھنؤ
۸۸ ـ	کربل کتھا ـ	مرتبہ مالک رام و مختار الدین آرزو ـ	ادارۂ تحقیقات پٹنہ

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۸۹	ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر	شپلے	طبع شدہ برطانیہ عظمیٰ سنہ ۱۹۵۵ء
۹۰	اے ریڈرس گائڈ ٹو لیٹریری ٹرمس	کارل ہیکسن اور آرتھر گائنز	سنہ ۱۹۵۵ء
۹۱	ہسٹری آف عربس	فلپ ک ہیٹی	دسواں ایڈیشن

۹۲۔ ماہنامہ "آج کل" دہلی ستمبر سنہ ۱۹۷۶ء جنوری سنہ ۱۹۷۷ء

۹۳۔ سرفراز لکھنؤ۔ مرزا دبیر نمبر

۹۴۔ ماہِ نو کراچی۔ دبیر نمبر ستمبر۔ اکتوبر سنہ ۱۹۷۵ء

۹۵۔ ماہنامہ "کتاب نما" مرزا دبیر نمبر مکتبہ جامعہ دہلی ستمبر سنہ ۱۹۷۷ء

۹۶۔ ماہنامہ "نگار" اردو شاعری نمبر جنوری سنہ ۱۹۳۵ء

۹۷۔ " " اصناف سخن نمبر جنوری۔ فروری سنہ ۱۹۵۷ء

۹۸۔ " " نومبر سنہ ۱۹۳۳ء، اگست سنہ ۱۹۵۲ء، اپریل سنہ ۱۹۵۲ء

۹۹۔ ماہنامہ "نیا دور" لکھنؤ۔ اگست سنہ ۱۹۶۳ء، جنوری سنہ ۱۹۶۰ء

۱۰۰۔ رسالہ "اردو" کراچی۔ اپریل سنہ ۱۹۵۶ء